نکتہ اور نقطے
ڈاکٹر سلیم اختر

ڈاکٹر سلیم اختر

"سلیم اختر صاحب کے مضامین میں وقتاً فوقتاً رسالوں میں پڑھتا رہا ہوں۔ ان مضامین کو پڑھ کر میں نے دو باتیں خصوصیت سے محسوس کی ہیں۔ ایک یہ کہ اختر صاحب کے مزاج میں ایک خاص طرح کی جدت پسندی ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہے کہ مطالعہ کرتے وقت ان کی نظر ہمیشہ کسی ایسے موضوع پر پڑتی ہے۔ جس تک دوسروں کی نظر نہیں پہنچی۔ دوسری بات جسے میں ان کے مزاج کے بڑی مستحسن خصوصیت سمجھتا ہوں یہ ہے کہ وہ نئی بات کو نئے انداز میں کہنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

اب انہوں نے اپنے مطبوعہ مضامین کا ایک مجموعہ مرتب کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس مجموعے میں پڑھنے والوں کو جدت کے وہ دونوں پہلو ملیں گے جن کی طرف میں نے ابھی اشارہ کیا ہے۔ ان مضامین میں جا بجا ایسے آثار موجود ہیں جو یقین دلاتے ہیں کہ جوں جوں سلیم اختر صاحب کے فکر اور ذکر میں پختگی آتی جائے گی۔ آنے والی نسل میں بحیثیت نقاد کے ان کا مرتبہ اونچا ہوتا رہے گا۔ موضوع کے انتخاب اور اظہار کے اسلوب کے معاملہ میں اگر ادیب میں جرأت اور بیباکی موجود ہے تو اس کے لیے ترقی کی راہیں کبھی مسدود نہیں ہو سکتیں۔ اختر صاحب میں میرے نزدیک یہ دونوں خوابیاں موجود ہیں۔"

سید وقار عظیم

Scanned by CamScanner

نگاہ اور نقطے

(ادبی مقالے)

ڈاکٹر سلیم اختر

نیا ایڈیشن

۱۹۸۷

نگاہ اور نقطے

ڈاکٹر سلیم اختر

ناشر : محمد جمیل النبی
سرورق : حفیظ سرور
مطبع : فالکن پریس لاہور
قیمت
-/۳۵

مکتبۂ عالیہ
آفس : ایبک روڈ
شوروم : اردو بازار
لاہور

چند سطریں: طبعِ دوم کے لیے

"نگاہ اور نقطے" ۱۹۶۸ء میں طبع ہوئی۔ ایک نئے نقاد کے تنقیدی مقالات کے پہلے مجموعہ کے لحاظ سے اس کی پذیرائی توقعات سے بڑھ کر ہوئی۔ تنقیدی تحسین اور فروخت ہر دو لحاظ سے —— طبعِ دوم پر صرف اتنا عرض ہے کہ یہ مقالات اُس دَور کا ثمر ہیں، بحیثیت نقاد جب میں راستہ تلاش کر رہا تھا۔ مَیں نے تنقید کی دُوسری پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر صرف نفسیات ہی کا راستہ کیوں اختیار کیا؟ —— مختلف اَوقات میں یہ سوال پُوچھا گیا ہے۔ جواب بجز اس کے اور کیا دیا جا سکتا ہے کہ یہ میری نفسیات کا تقاضا ہے۔ موجودہ ایڈیشن سے غالب پر تین مقالات —— ("غالب —خطوط کے آئینہ میں"، "غالب کی نرگسیت"، "مردِ عاشق کی مثال: غالب") حذف کر کے غالب پر کتاب: "شعور اور لاشعور کا شاعر: غالب" میں شامل کر دیے گئے ہیں۔ باقی مقالے بجنسہٖ اس ایڈیشن میں موجود ہیں۔

ڈاکٹر سلیم اختر

ترتیب:

پیش لفظ

نگاہ : کائنات کی وسعتوں کے ادراک کا آلہ!

نقطے : تفہیم کی اکائی! بصیرت کا راز!! کائنات کے اسرار کی علامات!!!

تنقید : نگاہ اور نقطے میں توازن کے ہر دم متغیر انداز کا پیمانہ!

نقاد کی نگاہ ایک ہے اور نقطے بے شمار' ان روشن، چمکیلے، تاریک، بے رنگ یا ہمہ رنگ نقطوں کو تارِ نگاہ میں پرونا نقاد کا کام ہے۔ اسی سے وہ کثرت میں وحدت پیدا کرتا ہے۔ زندگی میں ان کی اہمیت، قدر و قیمت اور مقام کے بارے میں متنوع اندازِ نظر کی بنا پر افراط و تفریط ہی جنم نہیں لیتی بلکہ انتہا پسندی بھی! لیکن عام افراد کے برعکس نقاد ان سب کو مساوی درجہ دیتے ہوئے ان کی اہمیت اجاگر کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ عصری تقاضوں کی بنا پر ــــ ان میں سب سے زیادہ اہم نقطہ کو نمایاں کرتے ہوئے اس کا تجزیہ و تحلیل بھی کرتا ہے، چھپے گوشوں کو سامنے لاتا ہے اور واضح پہلوؤں پر نئے زاویہ سے یوں نگاہ ڈالتا ہے کہ ان میں نیا حسن محسوس ہوتا ہے اور تب کہیں جا کر وہ ان نقطوں کو تفہیم کی اکائی یا بصیرت کا راز یا کائنات کے اسرار کی علامات سمجھتے ہوئے بلحاظ اہمیت اپنے قارئین سے متعارف کراتا ہے۔

میرے خیال میں نقاد کا یہ بھی فریضہ ہے کہ وہ نگاہ اور نقطوں میں توازن کے ہر دم متغیر انداز کے بارے میں حساسیت کا ثبوت ہی نہ دے بلکہ اپنے

قارئین کو اس حساسیت کے موجب ردِ عمل سے روشناس کرانے کی سعی بھی کرتا ہے۔ اگر ہم ژرف نگاہی سے اس مسئلہ کا جائزہ لیں تو ادبی معائیر میں تبدیلیاں، اقدارِ نقد میں ترمیم و تنسیخ روایت اور بغاوت کے انقلابات اور مسلمات اور تجربات کی جانچ کے پیمانے درحقیقت نگاہ اور نقطوں میں توازن کے ہردم متغیر انداز ہی تو ہیں ـــــ ان ہی کو زاویۂ نگاہ، نقطۂ نظر، تنقیدی شعور اور نقاد کی بصیرت وغیرہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

زاویۂ نگاہ کیا ہے؟

کیا یہ نقطے کو ایک خاص روشنی میں دیکھنے اور اپنے قارئین کو اس روشنی سے حاصل کردہ بصیرت میں شریک کرنا نہیں؟

"نگاہ اور نقطے" میرے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ ہے اس لئے اپنے تنقیدی مسلک کی وضاحت ضروری ہے۔ یہ کتاب ایک درجن مضامین پر مشتمل ہے اور ان میں سے ایک آدھ کی استثنائی مثال سے قطع نظر بقیہ تمام مضامین میں میرے تنقیدی شعور نے مظہر زاویۂ نگاہ کی تشکیل نفسیاتی مطالعہ کی مرہونِ منت ہے۔

نفسیات کا علم اب اتنا جدید نہیں کہ مجھے اس کی تاریخ دہرانی پڑے اور نہ ہی میری تحریروں کی صورت میں پہلی مرتبہ ادبی تخلیقات کی نفسیاتی پیمانوں سے پیمائش ہوگی۔ مجھ سے بہت پہلے اور مجھ سے کہیں بہتر حضرات اپنے تنقیدی مطالعات میں نفسیات سے روشنی مستعار لے چکے ہیں۔ گزشتہ نصف صدی سے نفسیات اور نفسیاتی تنقید کے حسن و قبح پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اب نہ تو اسے سنسنی خیزی کا ذریعہ بنایا جا سکتا ہے اور نہ ہی غیر ضروری حد تک چونکا دینے کی مریضانہ خواہش کی تسکین کے لئے اس کا استحصال ممکن رہا ہے۔

نفسیات ایک عمومی اصطلاح ہے اور اس سے تنقیدی مسلک کی وضاحت نہیں ہوسکتی کیونکہ فرائڈ، ایڈلر اور ژونگ کے نظریات نے باضابطہ دبستانوں کی تشکیل کی ہے، چنانچہ لاشعور، نرگسیت، تحلیلِ نفسی، جنسی ارتفاع، ایڈی پس الجھاؤ (فرائڈ) احساسِ کمتری، احساسِ برتری (ایڈلر)، آزاد تلازمہ، اجتماعی لاشعور اور لاشعوری سانچے

(ARCHETYPES) (ژنگ) نے ذہنی واہموں کی دلدل میں پھنسے افراد اور اعصابی خلل کے مریضوں کے علاج میں انقلاب ہی نہ برپا کیا بلکہ ادب اور اس کے زیر اثر تنقید نے بھی ان سے اثرات قبول کئے ۔۔۔ گو ایڈلر کے احساس کمتری کو لیبل بنا کر بیشتر تخلیق کاروں پر چسپاں کیا جا سکتا ہے لیکن اس کے مقابلہ میں فرائڈ کے ہاں کیونکہ زیادہ وسعت اور ژنگ میں زیادہ گہرائی تھی اس لئے ان دونوں کے نظریات زیادہ ہمہ گیر ثابت ہوئے۔ نفسیاتی تنقید میں بھی ان دونوں کے نظریات ہی کی زیادہ تر کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ ابتدا میں فرائڈ کے اثرات زیادہ اور ژنگ کے نسبتاً کم تھے لیکن اب یورپی اور امریکی (اور ان کے زیر اثر اردو) شاعری میں PAGANISM اور PRIMITIVEISM اور علامت پسندی وغیرہ کے سلسلہ میں ژنگ سے زیادہ رجوع کیا جانے لگا ہے۔

میں نے گو ان تینوں کے نظریات سے ہی اثرات قبول کئے لیکن غلو سے بچتے ہوئے ادبی تعصبات کے لئے نفسیات کو جواز بنانے سے ہمیشہ پرہیز کیا۔ نفسیات بہت مفید علم ہے۔ اس سے حیات کے کئی گوشوں اور ذہن کے تاریک نہاں خانوں کو منور کیا جا سکتا ہے لیکن میں نے یہ حقیقت ہمیشہ پیش نگاہ رکھی کہ اس کی کچھ حدود بھی ہیں۔ اور اپنے نفسیاتی جوش میں ان حدود کو پھلانگ جانا فائدہ کی بجائے نقصان کا موجب بن سکتا ہے۔ میں نے تنقید میں نفسیات کو مراحت کے لئے استعمال کیا ہے اس لئے تنقید کو نفسیاتی چیستان بنانے کی کوشش نہیں کی۔ بعض تخلیقات یا تخلیق کاروں کا نفسیات کی روشنی میں نئے انداز سے مطالعہ کیا گیا تو اس سے نئے پن کی سنسنی خیزی مقصود نہیں بلکہ صداقت کی تلاش ہے۔

ادبی صداقت طیف سے گزرتی، قوس قزح کے رنگ بکھیرتی شعاع ایسی ہے اور مختلف زاویوں سے دیکھنے والے اس کا جو رنگ بھی دیکھیں ان کے لئے وہی اصل رنگ ہوگا۔ اس سے نہ تو بقیہ رنگوں کے وجود کی تکذیب ہوتی ہے اور نہ ہی اس کی ضرورت ہے۔ تنقید میں اساسی اہمیت نقاد کے زاویۂ نگاہ کی ہے اور مجھے اپنے بارے میں صرف یہی بتانا ہے کہ میرا زاویۂ نگاہ نفسیاتی ہے۔

سلیم اختر

دیباچہ

ڈاکٹر وحید قریشی

بیسویں صدی اس لحاظ سے ایک یادگار دَور ہے کہ اس صدی میں سائنسی اور علمی معلومات میں بیش از بیش اضافے ہوئے۔ اس پیش رفت کی مثال کسی اور دور میں مشکل سے ملے گی۔ نت نئی ایجادات اور فکر و نظر کے نئے نئے پیمانوں نے زندگی میں گوناگوں تبدیلیاں پیدا کر دی ہیں۔ مادّی ترقی زندگی کے دوسرے ذہنی اور روحانی تقاضوں سے متصادم اور ان کی تعبیر و تشریح پر آمادہ ہے۔ اس آشوبِ عالم میں انسان کائنات کی وسعتوں میں حیران و ششدر ہے۔ علوم و فنون کی نئی فتوحات نے حیات و کائنات کے بارے میں ہمارے قدیم تصورات و معتقدات کو متزلزل کر دیا ہے۔ اس شکست و ریخت کے عمل کے درمیان انسان کبھی اپنے آپ کو بے بس اور تنہا محسوس کرتا ہے اور کبھی مادی زندگی کو خیر اور برکت کی چیز جانتا ہے۔ مادی زندگی کی عظمت کا اعتراف کرتے ہوئے سائنسدان تسخیر کائنات میں منہمک ہے۔ زندگی اور اس کے تقاضے پیچیدہ تر ہو رہے ہیں۔ علوم و فنون کی بے پایاں ترقی سے معاشرہ ہی نہیں بدلا، اس کے فکر و احساس میں بھی تبدیلیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ انسانی ذہن اس "مرکب" صورت حال کی تعبیر و تشریح میں سرگرداں ہے۔ زندگی زیادہ پیچیدہ اور سوچ بچار کی کارکردگی زیادہ شدید و عمیق ہو چکی ہے۔ انسان کی بصیرت مادی عوامل کی توضیح و تشریح میں مصروف ہے اور حقائق کے تہ در تہ

رشتوں کے سراغ میں نئے نئے علوم اور نئے نئے انکشافات معرضِ وجود میں آ رہے ہیں، بیسویں صدی کا آغاز یورپ میں علمی و سائنسی ترقی کے لئے نئے باب کا اضافہ کرتا ہے۔ معاشرتی علوم میں بھی حقائق کی نئی صورتوں نے اصول و قواعد کے نئے سلسلوں کو جنم دیا۔ معاشرتی علوم میں جہاں اقتصادیات، شماریات، سیاسیات اور تاریخ میں شاخ در شاخ کئی سلسلے پھوٹے ہیں، وہاں فلسفے کی ذیلی شاخ سے الگ ہو کر نفسیات نے بھی الگ اور باقاعدہ علم کی شکل اختیار کر لی۔ نفسیات میں تحلیل نفسی کی دریافت فرائڈ، ایڈلر، یونگ، میک ڈوگل کے دبستانوں کا آغاز و ارتقاء انسانی ذہن اور اعصاب کے درمیانی فاصلے کو پاٹنے اور حقائق کے تہ در تہ رشتوں کی چھان بین نے متمدن دنیا کو ایک نئی اور نرالی صورتِ حال سے دوچار کر دیا۔ انسان نے شعور کی سطح سے نیچے جھانک کر انسانی شخصیت کو اس کے اصل روپ میں تلاش کیا۔ نفسیات کے ان نئے مدرسہ ہائے فکر نے حیات اور کائنات کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کا شعور عطا کیا آج کا انسان زندگی کے خارجی عمل اور داخلی عمل کے باہمی رشتوں کو زیادہ شدت سے محسوس کرتا ہے، زندگی کے مشینی عمل نے ذہن و اعصاب کے فاصلوں کو کئی طرح سے متاثر کیا ہے۔ انسان نے زندگی کی پیچیدگی اور مختلف عوامل کے باہمی عمل اور ردِ عمل کو پہچان لیا۔ اس انکشافِ ذات سے انسان کے معمولی اور کاروباری تعلقات ہی متاثر نہیں ہوئے بلکہ علوم و فنون کی دنیا بھی بیش از بیش اثر پذیر ہوئی ہے قدیم اقدارِ حیات اور جدید دنیا کے درمیان کش مکش اب حقائق کی خارجی صورت سے گزر کر عصرِ حاضر کے انسان کی داخلی زندگی تک میں بھی جاری و ساری ہے۔ علوم نے انسان کو روشنی عطا کی ہے اور انسان کے افعال و اعمال کی سائنٹیفک تعبیر و تشریح کی، لیکن اس سے انسان حقائق کے پیچ در پیچ خارزار میں اپنے آپ کو داخلی کرب کا شکار بھی پاتا ہے اور اس کرب کا اظہار ادب اور فنونِ لطیفہ میں بکثرت ہو رہا ہے۔ علوم کی دنیا میں شعور سے لاشعور تک کا سفر اب انسان کو حقائق سے روگردانی یا حقائق کے داخلی رشتوں کو کسی غیر مرئی قوت سے منسوب کرنے کی تلقین نہیں کرتا۔ دورِ حاضر کا انسان اپنے اعمال کا خود محاسب ہے اس سے ذہنی اور

روحانی تقاضوں میں تصادم کی بنیاد پڑتی ہے۔

علوم کی ترقی نے زندگی کے دوسرے شعبوں کے علاوہ نقد الادب کو بھی متاثر کیا ہے۔ تنقید میں دوسرے دبستانوں کے ساتھ ساتھ نفسیاتی دبستان بھی وجود میں آچکا ہے۔ یورپ میں ادب پاروں کی تحلیلِ نفسی کا آغاز خود ماہرینِ نفسیات نے کیا۔ فرائڈ ایڈلر، سٹیکل اور یونگ نے انسانی معالجے سے حاصل شدہ نتائج کے علاوہ بعض ادب پاروں کے تجزیئے سے بھی کام لیا۔ خصوصاً یونگ نے علم الاصنام کو بطور مواد استعمال کرکے نقادوں کے لئے ایک نیا راستہ دریافت کیا۔ اس کے ARCHETYPES کا تصور مس ماڈ باڈکن کے ہاتھوں اب کی دنیا کے لئے زیادہ قابلِ قبول ہوا۔ ولسن نائٹ نے فرائیڈ کے تصورِ علامات (SYMBOLS) سے شیکسپیئر اور رومانی دور کے انگریز شعرائے کے نفسی عوامل کا سراغ لگایا۔ یورپ میں نفسیاتی دبستان نے ان ابتدائی منازل سے چل کر اب تک ادبی تنقید کو نئے نئے برگ و بار مہیا کئے ہیں۔

(۲)

اردو تنقید میں نفسیات کا آغاز کچھ بہت دور کے زمانے کی بات نہیں۔ میراجی غالباً پہلے آدمی ہیں کہ آزاد تلازم خیال کی مدد سے شاعری کی۔ انہوں نے تنقید میں بھی نفسیات کے مطالعے سے بہت کام لیا۔" اس نظم میں" چارلز موراں کی پیروی کرتے ہوئے مختلف شعراء کی نظموں کا تجزیہ پیش کیا۔ اس طرح "ادبی دنیا" کے لئے ایک سلسلہ مضامین میں (جو بعد میں "مشرق و مغرب کے نغمے" کے عنوان سے کتابی صورت میں شائع ہوا) فرائڈ کے مطالعات کی روشنی میں اردو کے نفسیاتی دبستان کی داغ بیل ڈالی۔ اس طرح گویا اردو تنقید سب سے پہلے جس ماہرِ نفسیات سے روشناس ہوئی وہ فرائڈ تھا۔ پھر محمد اختر، میجر رفیع الزماں، وجیہہ الدین احمد اور حزب اللہ نے بھی فرائڈ ہی کے نظریات کی روشنی میں اردو شاعری اور شعراء کے نفسیاتی تجزیئے پیش کئے۔ آفتاب احمد نے پہلی بار غالب کے

نرگسی رجحانات کی نشاندہی کی۔ ن۔م راشد کی شاعری کا نفسیاتی تجزیہ "ن۔م راشد پر" کے عنوان سے حیات اللہ انصاری نے کتابی صورت میں شائع کیا تو اس میں بھی فرائڈ ہی کے پیش کردہ اصولوں کو استعمال کیا گیا تھا۔ ڈاکٹر اختر اورینوی کے مقالات کا مجموعہ (خصوصاً "غالب پر ان کا مقالہ) بھی اسی رجحان کی نمائندگی کرتا ہے۔ نفسیاتی دبستان کو زیادہ فروغ سابق پنجاب میں ہی حاصل ہوا۔ میراجی کے حلقۂ اثر میں آنے والے نقادوں میں نفسیات کا مطالعہ اور شغف نمایاں ہے۔ یہ اثر و نفوذ ریاض احمد کے مقالات میں زیادہ واضح اور مرتب شکل میں ملتا ہے۔ ریاض احمد نے تنقید کے میدان میں فرائڈ ہی کے تتبع سے اپنا کام شروع کیا۔

"جدید شاعروں کا قبل از وقت انحطاط" (مطبوعہ ادبی دنیا) "میر تقی میر —— ایک نفسیاتی تجزیہ" (مطبوعہ راوی) اور قیوم نظر پر ان کا سلسلۂ مضامین فرائڈ کے نظریات سے گہری واقفیت اور عقیدت کا پتا دیتا ہے۔ لیکن اب کچھ عرصے سے ان کے ہاں فرائڈ سے کہیں زیادہ یونگ کی طرف جھکاؤ ملتا ہے۔ یونگ کے اصول و قواعد زیادہ سہولت سے ادب پر منطبق کئے جا سکتے ہیں کہ اس کی کتابیں ادب سے لی گئی مثالوں سے اٹی پڑی ہیں۔ دوسرے ہمارے ہاں اب کچھ عرصے سے فرد اور معاشرے سے علم الاصنام اور قدیم ثقافتی سرمائے کی طرف توجہ زیادہ ہو گئی ہے۔ یہ وہ میدان ہے۔ یونگ جس کے شہسوار سمجھے گئے ہیں۔ ان دو وجوہ سے یونگ کی طرف لوگوں کی توجہ کچھ زیادہ ہو رہی ہے ریاض احمد کی کتاب "تنقیدی مسائل" میں بھی فرائڈ سے زیادہ یونگ کا اثر نظر آتا ہے راقم الحروف نے شبلی (شبلی کی حیات معاشقہ ۱۹۴۵ء) اور حالی (مقدمہ شعر و شاعری کا مقدمہ ۱۹۵۳ء) اور "اردو کے جدید تر شعراء" (مطبوعہ جاوید لاہور ۱۹۴۹ء) کے بارے میں جو مقالات لکھے تھے ان میں فرائڈ، میک ڈوگل اور ایڈلر کے نظریات سے استفادہ کیا گیا تھا۔ محمد حسن عسکری ادوار کے تجزیے میں تو نہیں البتہ افراد کے تجزیے میں نفسیات کے مطالعے سے کام لیتے ہیں۔ چنانچہ اُن کے مضامین میں "میرجی" (مطبوعہ سالہ ساقی میر منبر) "بھلے مانس شاعر" (حالی) اور جرأت (مرے وار شاعر) خاصے کی چیزیں ہیں

اس سے ان کے علم نفسیات کے براہ راست مطالعے اور بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے عسکری کے علاوہ ابن فرید کے مقالات رسالہ ادیب علی گڑھ میں شائع ہوتے رہے۔ نفسیاتی تنقید میں بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے ہمارے افسانوی ادب کے نفسیاتی اور دیو مالائی محرکات کا تجزیہ جس عمدگی سے کیا ہے وہ نفسیات پر عالمانہ عبور کے بغیر ممکن نہ تھا۔ مؤخر الذکر نقاد نفسیات کے جدید ترین نظریات سے باخبر ہیں اور فرائڈ اور اس کے بعض ساتھیوں کی فروگذاشتوں سے بھی آگاہ ہیں اس لئے ان کے ہاں یک طرفہ فیصلوں کا گمان نہیں ہوتا۔ جو بعض اوقات میراجی کے ہاں کھٹکنے لگتا ہے۔

(۳)

ابھی ابھی میں نے نفسیاتی دبستان کے ضمن میں دو بار غالب کی شاعری کا ذکر کیا ہے غالب کو بیسویں صدی کے آغاز ہی سے اہمیت حاصل ہو گئی تھی۔ غالبیات کا مطالعہ حالی کی "یادگارِ غالب" ہی سے شروع ہو چکا ہے۔ غالب سے شغف اور عقیدت کا اظہار ایک طرف تو ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے کیا۔ اس کے رد میں یطیعت نے کتاب لکھی اس وقت سے اب تک غالب برابر مطالعے کا موضوع رہا ہے۔ نفسیاتی نقادوں کے لیے بھی غالب کا تجزیہ ناگزیر تھا۔ اس سلسلے میں اب تک دو مقالے خاص اہمیت رکھتے تھے ۴۵ء یا ۴۶ء میں آفتاب احمد خاں کا مقالہ رسالہ ساقی میں شائع ہوا تھا یہی مقالہ (کسی قدر اصلاح سے ہو) "نقدِ غالب" (مرتبہ ڈاکٹر مختارالدین احمد ۱۹۵۲ء) اور پھر رسالہ نیا دور (کراچی) میں شائع ہوا۔ غالب کی شخصیت کا تجزیہ (فرائڈ) کے اصول کے مطابق) پہلی بار کیا گیا تھا۔ ڈاکٹر اختر اورینوی کا مقالہ بھی اسی موضوع کے کچھ نئے پہلو ہمارے سامنے لایا۔ زیر نظر مجموعۂ مقالات میں سلیم اختر صاحب کے تین مقالے[1] غالب پر شائع ہو رہے ہیں۔ "غالب کی نرگسیت" (اولیں اشاعت ماہِ نو کراچی فروری ۱۹۶۶ء)

---

[1] یہ تینوں مقالات اب کتاب "شعور و لاشعور کا شاعر۔ غالب" میں شامل کر دیے گئے ہیں (مصنف)

"غالب ـــ مرد عاشق کی مثال" (اوّلیں اشاعت ماہِ نو کراچی فروری ۱۹۶۶ء) غالبؔ خطوط کے آئینے میں (اوّلیں اشاعت رسالہ سیپ کراچی) اس سے غالبؔ شناسی میں ہمارے نقادوں کی خصوصی توجہ کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔ سلیم اختر شعراء کے تجزیے میں محض کلنک پر بھروسا نہیں کرتے۔ نفسیات کے ماہر کیلئے تو بے معنی الفاظ کا استعمال بھی ادب پارے جتنی اہمیت رکھتا ہے کیونکہ دونوں قسم کا مواد نفسیاتی تجزیئے کے کام آتا ہے سلیم اختر قدر و قیمت کے تعین میں شاعر کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے کے لیے نفسیات استعمال کرتے ہیں۔ وہ نقاد بھی ہیں اس لئے ادب پارے کی قدر و قیمت ادبی مرتبے اور سماجی حالات اور فنی قدر و قیمت کے درمیان رشتے تلاش کرتے ہیں۔ اس لئے کسی ایک نفسیاتی محرک کو بلاوجہ شاعر کی ساری زندگی پر طاری نہیں کرتے۔ وہ غالبؔ کے ہاں نرگسی رجحان کو ایک قوی بنیج قرار دیتے ہیں، لیکن غالبؔ کی شاعری کے ہر حصّے پر اسے خواہ مخواہ مسلط نہیں کرتے۔ فرماتے ہیں:

"اس موقع پر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ غالب کے تمام قیام ہی کو نرگسی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس کا مزاج فلسفیانہ تھا اور اس نے زندگی اور اس کے مسائل پر فلسفیانہ انداز ہی سے نہ سوچا بلکہ غم کا تو باقاعدہ فلسفیانہ تصور بھی ملتا ہے۔ اس طرح کچھ تصوف بھی ہے گو وہ برائے شعر گفتن ہی سہی کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس کے کلام پر صرف نرگسیت کا لیبل چسپاں کر کے اپنی دانست میں اس کی تحلیل نفسی کر دینا غالبؔ کی تمام شاعری کو غلط رنگ میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کے قارئین کو گمراہ کرنے کے مترادف بھی ہوگا۔ لیکن اس احتیاط پسندی کے باوجود اس امر پہ یقیناً زور دوں گا کہ غالبؔ کے کلام میں نرگسیت ایک قوی رجحان کی صورت ہی میں نہیں ملتی۔ بلکہ یہ رجحان ایک مخصوص انداز سے اظہار بھی پاتا ہے۔" (غالبؔ کی نرگسیت)

غالبؔ کی نرگسیت کے بنیادی پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کے علاوہ سلیم اختر اس رجحان کو ان رشتوں سے بھی ملا کر دیکھتے ہیں جو شاعر کے دوسرے تصورات کو ایک لڑی میں پروتا ہے۔ چنانچہ غالبؔ کے مریضانہ رشک کا رشتہ نرگسیت سے قائم ہے تو

سلیم اختر کے نزدیک اس کی نفسیاتی وضاحت یہ ہے کہ غالبؔ محبوب کو اپنی ذات کا آئینہ بناتے ہیں اور اس میں اپنا عکس دیکھتے ہیں۔ ان کے بقول "ایسی حالت میں محبوب محض گوشت پوست کا انسان نہیں رہتا بلکہ الفتِ ذات اور اس سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لئے ایک اعلیٰ علامت کا روپ دھار لیتا ہے:

سچ کہتے ہو خودبین و خودآرا ہوں نہ کیوں ہوں،
بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے"

اس رجحان کا رشتہ "تعرفیت" تک جاتا ہے اور اسی سے رشک و حسد کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ "مردِ عاشق کی مثال" میں غالبؔ کے کردار کے ایک اور رُخ کا پتہ چلتا ہے اور وہ حریصِ لذّت آزار ہونے کا پہلو ہے۔ رشک کے ساتھ اذیت پرستی کا رجحان مطالعۂ غالبؔ کے لئے ایک نئی سمت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ "غالبؔ خطوط کے آئینے میں"۔۔۔ اس مقالے میں سلیم اختر ہمیں غالبؔ کی شخصیت کا وہ رخ دکھاتے ہیں جہاں کبھی تو غالبؔ ظرافت کو ایک دفاعی فصیل کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور کبھی "آپ اپنا تماشائی" بن کر تقسیم ذات سے کام لیتے ہیں۔ یہ محض دعوے نہیں ہیں۔ فاضل نقاد نے غالبؔ کے کلام کے علاوہ ان کے خطوط سے بھی شواہد مہیا کئے ہیں۔

(۴)

غالبؔ کے علاوہ سلیم اختر شاعروں میں اکبرؔ کا تجزیاتی مطالعہ بھی پیش کرتے ہیں۔ اس مقالے میں اکبرؔ کے تجزیئے سے کہیں زیادہ اس دور کا تجزیہ کیا گیا ہے تاہم اکبرؔ کی شخصیت کے بارے میں بھی چند اشارے مل جاتے ہیں۔ ان کے تجزیئے کے مطابق اکبرؔ کی طنز ایک بالواسطہ اظہار ہے۔ اکبرؔ نے معاشرے کی تنقیح کی تو حالات سے براہِ راست متصادم ہونے سے گریز کرتے ہوئے (کہ اس کی ان میں جرأت نہ تھی) انہوں نے بعض طبقات کے خلاف چند نمائندہ قسم کے نام چن کر لکھا۔ انگریزوں سے شکست کا نفسیاتی

خوف پوری قوم کو جس دروں بینی میں مبتلا کر رہا تھا اس کا تجزیہ بھی بڑی کامیابی سے کیا گیا ہے اور یہی دو پہلو اس مقالے کو اہم بناتے ہیں۔" چند ہمعصر" (عبدالحق) میں مولوی عبدالحق کی شخصیت نگاری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ میکانکی انداز اور بطل پرستی نے خاکہ نگاری کو جو نقصان پہنچایا ہے اس کی وضاحت خوب کی گئی ہے۔

سلیم اختر نے صرف شخصی تجزیئے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ ادبی تحریکات کے تجزیئے میں بھی نفسیاتی نقطۂ نظر سامنے رکھا ہے۔ غالب کی شخصیت کے تجزیئے کے دوران میں انہوں نے غزل میں قافیئے کی نفسیاتی اہمیت (قافیہ بطور نفسیاتی اشاریہ) دبستانِ لکھنؤ کے شعراء نے تصوف کے زیرِ اثر جنم لینے والے عشق کے مجرّد تصور کو ختم کر کے زندگی کی عام سطح پر لا کر جنسی جذبات اور حیاتیاتی تہیجات کو جس طرح غزل سے ہم آہنگ کیا اس کے اسباب سے بحث کی ہے، وہ بہت قیمتی ہے۔ اکبر پر مقالے کے دوران میں معاشرے میں ہر عمل کے رد کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے میر و سودا کے دور اور لکھنوی دبستان کے فرق کے بعد حالی کی مغرب پرستی اور اکبر کے ردِّعمل کو جس سیاق و سباق میں اجاگر کیا ہے اس سے ان کی ذہانت کا قائل ہونا پڑتا ہے ادبی مواد میں نئی معنویت دریافت کرنے میں انہوں نے دو اور مقالوں میں بڑے سلیقے کا ثبوت دیا ہے۔ باغ و بہار کے کرداروں کا جو رشتہ اردو غزل کے عشاق سے ہے وہ غالباً پہلی بار سامنے آیا ہے۔ اسی طرح باغ و بہار کے مصنف نے کلیاتِ میر سے جس طرح کسبِ فیض کیا ہے، اس کی داستان بھی اب تک نظروں سے اوجھل تھی۔

(۵)

سلیم اختر نفسیات میں فرائڈ سے چل کر یونگ تک آ گئے ہیں۔" زیوس سے امیر حمزہ تک" میں داستانوں کے اساطیری محرکات میں یونگ کا بہت واضح تتبع نظر آتا ہے۔ اس مقالے سے ان کے نفسیاتی مطالعہ کا راستہ بدل رہا ہے۔ آئندہ ان کے مطمع نظر کی کیا

شکل بنتی ہے، اس کے بارے میں فی الحال کچھ کہنا مشکل ہے۔

نفسیات کی سائنٹیفک اور علمی حیثیت بڑی حد تک مسلم ہو چکی ہے۔ نفسیاتی طریقِ کار کے بارے میں ہمارے ہاں کچھ بدظنی سی پائی جاتی ہے۔ اس کے کچھ تو شخصی اسباب ہوں گے اور کچھ یہ سبب بھی ہے کہ میرا جی اور ان کے بعض ساتھیوں نے جس بھونڈے انداز میں نفسیات کا استعمال کیا اور نفسیات کو جنسی مسائل ہی کا بدل بنا دیا اس سے عام قاری کے ہاں شک اور شبہے کا پیدا ہونا یقینی تھا۔ لیکن مغربی علوم کے مطالعے میں نفسیات کی اہمیت اب تعلیم اور دوسرے شعبوں میں جس تیزی سے تسلیم کی جا رہی ہے، امید ہے ادب کا عام قاری بھی اس کے زیرِ اثر 'تعصبات' کی فضا میں سے باہر نکل آئے گا۔

سلیم اختر کی آمد نقادوں کی برادری میں ایک خوش گوار اضافہ ہے، امید ہے ان کے یہ نفسیاتی مطالعے جس اہمیت کے طالب ہیں وہ انہیں ضرور ملے گی۔ میری دانست میں سلیم اختر نے نفسیاتی تنقید میں توازن اور بے تعصبی اختیار کر کے ہماری تنقید کو ایک راستہ دکھایا ہے۔ اس دور میں کہ تنقید فقرے بازی، خود فروشی، اور احباب پروری کا وسیلہ ہو رہی ہے، اس نوجوان نقاد کی یہ مساعی قابلِ ستائش ہیں۔

(ڈاکٹر) وحید قریشی

لاہور ۶ار دسمبر ۱۹۶۷ء

زیوس سے امیر حمزہ تک

داستانوں کے اساطیری محرکات کا تجزیہ کرتے وقت یہ امر ذہن نشین رہنا چاہیئے کہ داستانیں فلسفہ اور بعد ازاں فلسفہ سے جنم لینے والے ادبی اور تنقیدی نظریات (مثلاً افلاطون) سے پہلے معرضِ وجود میں آ چکی تھیں۔ داستانیں وحشی یا نیم مہذب ذہن نے مخصوص معاشرہ ہی کے لئے تخلیق نہ کیں بلکہ یہ مظاہرِ کائنات اور وقوعاتِ فطرت کی تفہیم و تشریح کے ساتھ ساتھ بعض صورتوں میں تو تحریمات (TABOOS) کی وضاحت سے اخلاقی ضوابط کی صورت میں بعد ازاں ترقی یافتہ روپ میں ملنے والے مذاہب کی اساس یا خام مواد کی صورت بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ اور پی تھامس[1] کی مانند بہت سے اساطیری ماہرین کا یہی خیال ہے کہ "فن، مذہب اور فلسفہ کی ابتدائی اور خام صورت اسطور (متھ) میں دیکھی جا سکتی ہے۔"

گو فلسفہ سے پہلی مرتبہ انسان نے استدلال کا سہارا لے کر اپنے وجود اور گردو پیش میں پھیلی دنیا اور تا حدِّ نظر بکھرے کائناتی مظاہر کی تفہیم کی سعی کی لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس سے پہلے انسان نے تفہیم ذات یا تفہیم کائنات کی کبھی کوشش ہی نہ کی تھی۔ انسان تو ابتدائے آفرینش سے ہی "خوابِ جوانی" کی مانند اپنے وجود کی تعبیر میں الجھ الجھ کر سلجھتا رہا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فلسفہ کے روپ میں پہلی مرتبہ سوچ کے

---

[1] THOMAS, P: EPICS, MYTHS AND LEGENDS OF INDIA (INTRODUCTION)

قواعد و ضوابط دریافت کر کے عقل کے چراغ روشن کیے گئے۔ لیکن یہ عقل کہاں سے آئی ؟ ژونگ[1] کے خیال میں "ہماری عقل نے اساطیر سے جنم لیا ہے اور اساطیر داخلی واردات کے استعاروں کی زبان میں ترجمہ کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں"۔ عقل کا اولین مظاہرہ خود شناسی ہے۔ ڈیلفی میں اپالو کے مندر کے دروازے پر یہی قول لکھا تھا جسے بعد ازاں سقراط نے اپنی بحث کی اساس بنایا، خود کو پہچانو!

انسانی خود شناسی کی اساس تحیر پر استوار ہے جس کا سائینٹیفک پہلو ترحیاتیات ، عضویات اور تشریح البدن وغیرہ علوم سے عبارت ہے۔ لیکن تفہیم کا یہ انداز انسان کو تمام کائنات سے علیحدہ ایک اکائی ملتے ہوئے چند ایسے عمومی اصول اور قواعد و ضوابط کی دریافت تک محدود ہے جن کی تمام نوع پر تطبیق کی جا سکتی ہو۔ خود شناسی کی اعلیٰ منزل اگر ایک طرف خود آگہی اور معرفت نفس ایسی فلسفیانہ اور متصوفانہ اصطلاحات سے واضح کرنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے تو دوسری طرف علم الاقوام (ANTHROPOL-OGY) سے یہ حقیقت بھی عیاں ہوتی ہے کہ انسان نے تہذیب کے قدیم تر انداز اور تمدن کی زیریں ترین سطح پر بھی اسطور وضع کرتے ہوئے اپنا اور کائنات کا باہمی تعلق سمجھنے کی کوشش کی۔

خود شناسی کا اعلیٰ منصب وہ ہے جس میں فرد کو الگ کر کے محدب شیشہ میں سے نہ دیکھا جائے بلکہ بحیثیت انسان اس کائنات، ماحول اور معاشرہ سے اس کے تعلق کو دریافت کیا جاتا ہے کیونکہ ان سب سے فرد کے تعلق کے انداز کے تعین سے ہی معاشرتی تحریمات، اخلاقی ضوابط اور امر و نہی کے روپ میں مذہبی قوانین جنم لیتے ہیں لیکن اگر فرد سب سے لاتعلق اور الگ تھلگ ہو تو کائنات کے اس وسیع سمندر میں اس کی حیثیت محض یک خلیہ حیوانی مادہ ایسی رہ جائے گی۔ شعور و احساس سے عاری اور حیات آمیز

---

[1] JUNG, C.G "CONTRIBUTIONSTO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" P. 267

اور حیات آموز قوانین سے ناآشنا بے مقصد اور بے مصرف۔ کائناتی فلسفہ!
اسطور کا محرک تحیر ہے!

آج سے ہزاروں سال پہلے، بعید ترین ماضی میں جب وحشی انسان شکار سے شکم پری کے بعد کسی سایہ دار درخت تلے ٹانگیں پسار کر بیٹھتا ہوگا تو ایسے میں یقیناً وہ سب کچھ سوچتا ہوگا جو آج بھی ہم آپ سوچ سکتے ہیں بلکہ سوچتے ہیں۔ آج ہمیں موسمی تغیرات، نباتات کی نمو اور چاند سورج وغیرہ کے بارے میں سوچنے کی ضرورت نہیں کیونکہ ہم جغرافیہ یا سائنس کی کتابوں میں سب کچھ پڑھ چکے ہیں لیکن ہم آج بھی پیدائش اور موت کی گتھی نہیں سلجھا سکے۔ ادھر علم کے نئے انداز اور سائنسی آلات کی بہتر کارکردگی تفہیم کائنات کی بجائے اس کی پراسراریت کو کچھ اور بھی نمایاں کرتی جاتی ہے۔ اگر آج چاند پر کمند ڈالنے کے عہد میں بھی ہماری حالت یہ ہے تو اس قدیم وحشی انسان کی کیا حالت نہ ہوتی ہوگی جس کے لئے یہ کائنات طلسم حیرت آباد سے کم نہ تھی۔ طلوع آفتاب اور غروب، چاند کا گھٹنا بڑھنا اور تارے کی چشمک زنی، موسمی تغیرات اور ان سے گردو پیش کی رنگ بدلتی کیفیات خصوصیت سے دل ہلا دینے والی بادل کی گرج اور صاعقۂ برق اور ان سب پر مستزاد پیدائش اور موت کا معمہ! بغیر شعوری کاوش کے بچّے کی پیدائش[1] اور پھر موت سبھی پریشان کن حد تک حیرت انگیز "کرشمے" تھے جب وہ یہ دیکھتا کہ ابھی زندہ جانور اس کے مارے ہوئے پتھر کی ضرب سے ختم ہو کر اب اس کے دسترخوان کی زینت بنا ہوا ہے تو شکم پری کے خوش کن احساس کے ساتھ ساتھ یقیناً یہ باعث تعجب بھی ہوتا ہوگا۔

---

[1] اس وقت تک جنسی فعل کا تولید سے کوئی تعلق نہ سمجھا جاتا تھا۔ اس لئے عورت پراسرار سمجھی جاتی تھی۔ اسی لئے عورت کو معاشرہ میں جو تفوق حاصل ہوا وہ مادرانہ سربراہی پر منتج ہوا۔ دھرتی ماتا، دھرتی پوجا، زرخیزی کی رسوم اور مادر دیوی عشتار وغیرہ نے اسی سے جنم لیا۔

آج خالص وحشی ذہن کا مطالعہ مقصود ہو تو بچہ کی طرف رجوع کیا جائے۔ وہ بچہ جو ابھی تک تعلیم سے ناآشنا ہے اور جس کا مقصدِ حیات خواہشات کی فوری آسودگی ہے۔ وہ بھی اپنے قدیم آباؤ اجداد کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے اردگرد پھیلے ماحول اور متنوع کائنات کے بارے میں مسلسل استفسار کرتا رہتا ہے اور ہر باپ یہ جانتا ہوگا کہ بچے کے مسلسل سوالات کے اس کی ذہنی سطح کے مطابق تشفی بخش جوابات دیئے رہنا کتنا مشکل کام ہے۔ اگر بچہ کو چاند ستاروں کے بارے میں سائنس کی جدید ترین تحقیقات کی روشنی میں سمجھانے بیٹھ گئے تو اس کا خام ذہن کبھی بھی نہ سمجھ پائے گا۔ لیکن چندا ماموں، چاند میں چرخہ کاتتی بڑھیا اسے مطمئن کر سکتی ہے۔ اس کا ناپختہ ذہن مظاہر فطرت کو ان کے حقیقی مفہوم میں سمجھنے سے قاصر ہے اس لئے حقیقت کا افسانوی بیان قابلِ قبول ہوتا ہے۔ بس اسی تحیر کی تشفی نے ہی اسطور کو جنم دیا۔ پی تھامس نے یہ کہہ کر بہت سے اور ماہرین کے خیالات کی بھی ترجمانی کی ہے کہ "انسانیت کو گوشت پوست کا ایک وجود فرض کرلیں تو انسانیت کے عہد طفلی میں محسوس کئے گئے خوف، امیدیں، پریشانیاں اور تحیر وغیرہ اسطور اور سورمائی داستانوں (LEGENDS) وغیرہ میں ملتے ہیں"۔ اس ضمن میں ممتاز اساطیری ماہر ایچ جے[1] روز کی تعریف بھی قابلِ غور ہے جس کے بقول "ہم اساطیر کی اصطلاح کسی خاص قوم کے تخیل کی مخصوص پیداوار کے اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا ظہور کہانی کی صورت میں ہوتا ہے یونانی ایسی کہانی کو اسطور (متھ) کہتے تھے جس کا لغوی مطلب "لفظ" ہے"۔

اس تعریف میں تخیل کی مخصوص پیداوار اور متھ کا لغوی مطلب "لفظ" قابلِ غور ہیں گویا اساطیر کی اساس بننے والے دونوں عناصر تخیل اور لفظ۔ ادب کی بنیاد بھی بنتے ہیں۔

نفسیات کی لغت میں جیمز ڈریور نے تخیل کی یوں تعریف کی ہے:

---

[1] ROSE, H. J. "A HAND BOOK OF MYTHOLOGY." P.1

"حال میں فکری سطح پر تصورات کے روپ میں ماضی کے اوراکی تجربات کا تعمیری استعمال جس کا تخلیقی ہونا ضروری نہیں — لیکن کلی طور سے یہ محض ماضی کے تجربات ہی کا اعادہ نہیں بلکہ تخیل میں ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیمِ نو اور تشکیلِ نو کی جاتی ہے۔ تنظیم و تشکیل کا یہ عمل تخلیقی بھی ہو سکتا ہے اور محض نقالی بھی۔ ذاتی اپج کی ترتیب و تشکیل تخلیقی ہوگی جب کہ دوسروں کی ترتیب و تنظیم سے فائدہ اٹھانا محض نقالی!"

میں نے معروف نقادوں کی تعریفات سے احتراز کرتے ہوئے نفسیات کی لغت کو اس لئے ترجیح دی ہے کہ ایک تو دیگر ذہنی اعمال کی مانند اب تخیل کو تنقید کی بجائے نفسیات سے زیادہ بہتر طور سے سمجھا جا سکتا ہے اور دوسرے اسی تعریف میں تخیل کی اس اہم ترین خصوصیت کو واضح الفاظ میں اجاگر کیا گیا ہے جس کی کارفرمائیاں ہمیں اساطیر اور داستانوں میں نمایاں طور سے ہی نہیں ملتیں بلکہ ایک لحاظ سے تو ان کی اساس ہی "ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیم نو اور تشکیل نو" پر ہے۔ اس خصوصیت کی وضاحت آئندہ سطور میں ہو جائے گی۔

لفظ کی اہمیت مسلم ہے۔ اگر فن پارہ کو جسم قرار دیا جائے تو لفظ اس میں خلیہ کی حیثیت اختیار کرتا ہے جو بظاہر تو غیر اہم اور بے وقعت نظر آتا ہے لیکن ان ہی کی ترتیب، ترکیب اور امتزاج سے ابلاغ کی تکمیل ہوتی ہے۔ الفاظ سے بے نیازی کے اس دور میں سارتر نے اپنی خود نوشت سوانح عمری کا عنوان "الفاظ" رکھ کر غالباً جدید دور میں لفظ کو سب سے بڑا خراج عقیدت پیش کیا۔ اگر نامیاتی کل یعنی ادب میں لفظ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے تو تخیل صورت پذیری کے سانچے مہیا کرنے کے ساتھ ساتھ راہنما ستارہ کا روپ دھار لیتا ہے۔

ادب کے علاوہ اساطیر میں لفظ کی اہمیت اسی سے عیاں ہو سکتی ہے کہ میکس ملر کے لسانی دبستانِ فکر کی اساس بھی اسی پر استوار تھی۔ اس نزاعی دبستان میں اس نے مختلف اساطیر سے وابستہ دیوتاؤں کے اسماء کے تقابلی اور تجزیاتی مطالعہ سے اسطور کو عالمگیر حیثیت دے کر انسانی سوچ کے مشترک سرچشمہ کی دریافت کی کوشش

کی تھی۔ گو اس پر کڑی تنقید کی گئی مگر اس کے خیالات کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں یہاں یونانی دیوتا زیوس کے نام کا تقابلی مطالعہ درج ہے:

DIAUSH - PITAR	ZEUS - PATER	JUPITAR	TYR
(سنسکرت)	(یونانی)	(لاطینی)	(قدیم ٹیوٹانک)

اس تقابلی تجزیہ کو مزید بڑھانے پرسینٹ پیٹر سے وابستہ کرامات کا کھوج بھی لگایا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں بعض اور اقوام کی اساطیر سے وابستہ الفاظ کا مطالعہ بھی دلچسپ ثابت ہوسکتا ہے۔ مثلاً قدیم بابل میں "شمش" "سورج کا دیوتا" "الاتو" (ALLATU) دوزخ کی دیوی اور "قیامت" بہت بڑی عفریت تھی۔ عربی میں شمس سورج ہے اور کیا پتہ اللہ "الاتو" کی ایک بگڑی صورت ہو اسی طرح قیامت کا قیامت بن جانا بھی بعید از قیاس نہیں۔

تخیل اور لفظ کا تفصیلی مطالعہ داستانوں پر اساطیری اثرات کے تجزیہ میں اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ آج اگر اساطیر علم الاقوام کے مباحث یا مردہ مذاہب کی مثالوں کی صورت اختیار کر چکی تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ اب واقعی "مردہ" ہے اساطیر ان معنوں میں کبھی بھی نہیں مر سکتی کیوں کہ سائنسی اور عقلی ترقی کے باوجود بھی آج کے انسان کے لئے کسی نہ کسی اسطور کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ "گو آج کا مہذب انسان شعوری طور سے دیوتاؤں اور ان کے کارناموں کو محض داستانِ پارینہ سمجھتا ہے لیکن بقول الڈس ہکسلے[1] اب بھی اسطور موجود ہیں اور وہ انسانی ذہن کے کسی روپوش گوشے کے لئے اب بھی کشش رکھتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ یہ گوشہ بڑی حد تک گریز پا اور کسی حد تک کم امتزاج یافتہ ہے۔ لیکن نفسیاتی لحاظ سے اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی"۔

گو ہکسلے نے نفسیاتی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں کی لیکن اس سے فوراً ذہن ژنگ کے اجتماعی لاشعور کی طرف جاتا ہے۔ اسی نے اپنے ایک مشہور مضمون (PS —

---

[1] LITERATURE AND SCIENCE P. 94

(PSYCHOLOGY AND LITERATURE میں بڑی خوبصورتی سے ان عوامل کی نشان دہی کی ہے جو اجتماعی لاشعور کے منبع سے ادب کی تخلیق کے لئے محرکات کی صورت اختیار کرتے ہوئے بعض مخصوص علامات استعارے اور انفرادی اسلوب کا باعث بنتے ہیں اسی مضمون میں اجتماعی لاشعور کے بارے میں اس نے یوں تحریر کیا: "اجتماعی لاشعور سے ہماری مراد وہ مخصوص نوعیت کا نفسی میلان ہے جو موروثی قوتوں کا مرہون منت ہوتا ہے اسی سے ہمارا شعور ارتقا پذیر ہوا اگر جسم کا عضوی لحاظ سے مطالعہ کیا جائے تو اس میں ارتقا کے ابتدائی مدارج کی یادگاریں ملتی ہیں اور کوئی وجہ نہیں کہ انسانی سائیکی کا بھی اسی قانون کے مطابق ارتقاء نہ ہوا ہوگا۔ یہ مسلمہ امر ہے کہ خوابوں، اعصابی خلل کی بعض حالتوں اور دیوانہ پن کی بعض صورتوں میں جب شعور گھٹنا جاتا ہے تو اس وقت ذہن کی سطح پر وہ مواد ابھر آتا ہے جس میں نفسی ارتقا کے ابتدائی اور غیر متمدن عہد کے تمام میلانات دیکھے جاسکتے ہیں اور بعض اوقات تو یہ علامات بذاتِ خود اتنی قدیم صورت کی حامل ہوتی ہے کہ ہم ان کا قدیم ترین تعلیمات سے رشتہ استوار کرسکتے ہیں اور یوں جدید لبادوں میں ملبوس اساطیری موضوعات کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے" ایک اور کتاب[1] میں اس نے یوں لکھا:

"اجتماعی لاشعور کا مواد" ذاتی نہیں بلکہ اجتماعی" ہوتا ہے یعنی یہ کسی فردِ واحد سے مخصوص نہیں بلکہ کم از کم کسی ایک گروہ بلکہ اصولی طور سے تو کسی ایک قوم اور بالآخر تمام انسانیت پر حاوی ہوتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کا مواد فرد اپنی زندگی کے دوران حاصل نہیں کرتا بلکہ یہ تو ورثہ میں ملے ہوئے جبلی سانچے ہیں تفہیم کی اساسی صورتیں اور بنیادی علامات ان ہی کو اصطلاح میں ARCHETYPES کہا جاتا ہے۔"

اس تفصیلی تجزیہ سے جس پس منظر کی تشکیل ہوتی ہے اسے ذہن میں رکھتے ہوئے جب داستانوں کا تجزیہ کیا جائے تو ان میں اور اساطیر میں کئی خصوصیات مشترک نظر آئیں گی۔

گو بلحاظ موضوع داستانوں کی چار اقسام کی جاتی ہیں۔ ۱۔ مہماتی داستانیں ۲۔

---

[1] CONTRIBUTIONS TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY P.260

فوق الفطرت عناصر پر مشتمل داستانیں۔ ۳۔ جانوروں کو کردار بنا کر درس اخلاق دینے والی داستانیں۔ ۴۔ خالص عشقیہ داستانیں ـــــ لیکن داستانوں کی یہ تقسیم قطعی یا آخری نہیں قرار دی جا سکتی۔ یہ تو محض سہولت کے لئے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستانوں ہیں تمام موضوعات عناصر کی صورت اختیار کر کے رنگ آمیزی کرتے ہوئے ملتے ہیں مہم جوئی، فوق الفطرت عناصر کی تسخیر، بیرونی امداد کرنے والے جانور (بالعموم طوطا یا مینا) اور جنسی چٹخارہ یہ سب کچھ بالعموم ایک ہی داستان میں مل سکتا ہے اور ملتا ہے۔ اس لئے داستانوں کو محض ان موضوعات میں مقید کر دینا گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔ ہاں اسی صورت میں انہیں جداگانہ نام دیا جا سکتا ہے جب کہ داستان نگار نے شعوری کاوش سے خود کو کسی ایک ہی موضوع کا پابند رکھا ہو جیسے جاتک کہانیاں!

داستان' ادب کی ایک باقاعدہ صنف ہی نہیں بلکہ کسی زمانہ میں تو نثری یا بعض صورتوں میں منظوم ادب کی واحد صورت تھی، اسی ضمن میں یونان کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ جہاں فلسفہ، المیہ ڈراموں اور غنائی شاعری سے پہلے ایلیڈ اور اوڈیسی موجود تھیں اور یہی بعد میں اساطیر کی بنیاد بنیں۔ اس مقصد کے لئے کسی بھی ترقی یافتہ ملک کی اساطیر کے تجزیہ سے وہ تمام عناصر مل سکتے ہیں جو بعد میں داستان کی تکنیک کا لازمی جزو قرار دیئے گئے۔ اگر ذہن سے ان کا اساطیری ہونا نکال دیا جائے اور یہ کہ ان کے مختلف کردار کبھی پوجے بھی جاتے رہے ہیں تو ادبی لحاظ سے ہم انہیں بہترین قرار دے سکتے ہیں بلکہ قدامت کا حسن ان کی کشش میں کچھ اضافہ بھی کر سکتا ہے۔

اساطیر نے ہر عہد کے ادب کو کس حد تک متاثر کیا۔ اس کا اندازہ لوئس سپینس کے اس بیان سے لگایا جا سکتا ہے "شاعری اور اساطیر میں اٹوٹ رشتہ ہے۔ وحشی ذہن کا اساطیر کی صورت میں فطری وقوعات کو انسانی خصائص اور عقل عطا کرنا بذاتِ خود شاعرانہ عمل ہے اور اسی سے وحشی ذہن فطرت کے بہت قریب ہو جاتا ہے اور کسی بھی وحشی معاشرہ میں شاعری کا سب سے بڑا اہم موضوع انسانی مقدر کے ناخداؤں یا دیوتاؤں کی کہانیاں ہوتی ہیں۔ پنڈر کی منظومات، ہومر کے رزمیے، ناروے کے قدیم باشندوں کے ساگا

اور جاپان کی NIHOHGI وغیرہ سبھی اساطیر کی مرہونِ منت ہیں"۔ یہ اندازِ نظر صرف اسپنسر سے ہی مخصوص نہیں بلکہ اور بھی کئی حضرات ان ہی خیالات کا اظہار کر چکے ہیں مثلاً BULFINCH نے اساطیر پر اپنی عظیم کتاب کے دیباچہ میں اسی نظریہ کا اظہار کرتے ہوئے "اساطیر کو ادب کی باندی" قرار دیا۔ پی تھامس کے خیال میں "یہ معاشرہ کی جذباتی زندگی کے ساتھ فن، شاعری اور لوک ادب میں ابھی تک مستقل مقام کی حامل ہیں"۔ اور ژنگ کے نظریہ کے لئے تو خام مواد ہی اساطیر مہیا کرتی ہیں۔

گو مختلف ممالک کی اساطیر کا تقابلی جائزہ موضوع سے خارج ہے۔ تاہم اس امر کی نشان دہی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ مقامی حالات اور علاقائی کوائف سے قطع نظر دنیا کے بیشتر ممالک کی اساطیر میں کافی سے زیادہ مماثلت ملتی ہے بلکہ مشہور فرانسیسی محقق AGNES KIRSOPPMICHELS کے خیال میں تو ہندوستان آئس لینڈ ایران اور روم اساطیر میں مشابہت پائی جاتی ہے۔ اس امر کی طرف اس بنا پر توجہ مبذول کرانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ بعض ماہرین نے کسی ایک اسطور (جن میں سب سے نمایاں شمسی اسطور SUN MYTH ہے) کو عالمی اساطیر کی اساس قرار دیتے ہوئے اس کی روشنی میں مختلف ممالک کی اساطیر کی تشریح و تفہیم کی۔ ہمیں اس نزاعی مگر دلچسپ بحث میں الجھنے کی ضرورت نہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ اساطیر ہی کی مانند داستانوں کے اساسی عناصر ترکیبی۔ جیسے تخیل کی فراوانی، فوق الفطرت عناصر، مثالی کردار، ناطق حیوانات اور گویا نباتات، وغیرہ سبھی بیشتر ممالک کی داستانوں میں مشترک ملتے ہیں۔ اس کی وجہ ایک ملک کے ادب پر دوسرے ملک کے اثرات والی بات نہیں۔ گو اس میں بھی جزوی صداقت ملتی ہے لیکن اسے قطعی سبب قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس کی تو ایک یہی نفسیاتی وجہ ہو سکتی ہے کہ اب اگرچہ تہذیبی معائیر، تمدنی انداز، تعلیم و تربیت کے مخصوص سانچوں، سماجی تجربات اور مذہبی اقدار سے فرد اور اس کی سوچ کو شعوری یا لاشعوری طور سے ایک خاص ڈگر پر ڈالا جاتا ہے۔ لیکن ابتدائے انسانیت میں ایسا نہ تھا۔ تخیل پر شعوری فکر کے پہرے نہ تھے اور انسان کیونکہ ہر حال میں انسان ہی ہے۔ اس لئے مقامی حالات کی استثنائی مثالوں سے

قطع نظر بالعموم ایک ہی انداز میں تخیل کو جولانیاں دکھانے کا موقع ملا۔ جب ایک ملک کا ادب دوسرے ملک پر اثر انداز ہوتا ہے تو اس سے بھی یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ زمان و مکان کے بُعد کے باوجود بھی انسانی سوچ اساسی لحاظ سے ایک ایسی ہی ہے۔ ورنہ ایک ملک کی کہانیاں دوسرے ملک میں کبھی مقبول نہ ہو سکتیں۔ اور جب ژنگ نے ادیب کو "اجتماعی آدمی" (COLLECTIVE MAN) قرار دیا تو اسی بنا پر کہ اس کے بقول "وہ انسانیت کی لاشعوری نفسی زیست کی تجسیم کرتے ہوئے اس کے فروغ کا باعث بنتا ہے"۔

داستانوں کے تفصیلی مطالعہ سے پہلے حیوانی کہانیوں کا تفصیلی مطالعہ ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ دیگر نوع کی داستانوں کے مقابلہ میں ان سے وحشی ذہن کی نسبتاً واضح عکاسی ہوتی ہے۔

قدیم انسان (جسے ژنگ ARCHAIC MAN کا نام دیتا ہے) کا جنگل سے گہرا رابطہ تھا۔ جنگل جو اپنے رنگ بدلتے روپ سے کبھی کسی مہربان دوست کی طرح مسکراتا نظر آتا تو کبھی عورت ایسا پُراسرار معلوم ہوتا۔ کبھی وہ ہمت مردانہ کے لیے مہمیز کا کام کرتا تو کبھی رات کی تاریکی میں اس کی پُراسرار سرگوشیاں وحشت طاری کر دیتیں حیوانات اور نباتات کی صورت میں جو تنوع ملتا ہے وہ اس کے لیے مسلسل تحیر کا باعث تھا۔ غرض کہ وہ اس کی مہربان پناہ گاہ میں زندگی بسر کرتے ہوئے اس سے خوفزدہ بھی رہتا تھا اور یوں جنگل اس کے شعور پر حاوی رہا اور اس کے اثرات اتنے گمبھیر تھے کہ اس کی تسخیر اور بعد ازاں تہذیب و تمدن سے اس کے سحر سے آزاد ہو جانے کے بعد بھی وہ اس کے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن کر زندگی پر اثر انداز رہا۔

نباتات اور حیوانات کو ذی روح تصور کرتے ہوئے انہیں عقل و شعور، استدلال قوتِ گویائی، قوتِ ارادی اور دیگر انسانی خصائص سے متصف کرنے کو ٹیلر کی وضع کردہ اصطلاح میں ANIMISM کہتے ہیں۔ آج بھی بچہ اپنے قدیم آبا کی مانند اسی انداز سے سوچتا اور تفہیم کرتا ملتا ہے۔ ہمیں آج یہ کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن

قدیم دور کا انسان جنگل سے اتنا دور نہ تھا کہ اسے جنگل کے باسیوں سے ملاقات کے لئے جنگل یا گھر کا رخ کرنا پڑتا۔ جنگل اس کے لئے پر اسرار یا خوف پیدا کرنے والا بھی تھا۔ لیکن جنگل کا اس کی زندگی سے بہت گہرا تعلق تھا۔ اس کی نبض جنگل کی تال پر دھڑکتی تھی اور جنگل کا نشہ اس کے اعصاب میں رچا ہوا تھا۔ اس لئے جب پہلی مرتبہ اس نے تفہیم کائنات کے لئے سوچا تو اسے بعد کے اہل نظر اور صوفیا کی مانند جنگل ذی روح معلوم ہوا۔ اس نے انہیں ذی روح قرار دے کر دنیا میں ان کی موجودگی کا جواز ہی نہ پیدا کیا بلکہ تفہیم کی راہیں بھی تراشیں اس نے انہیں انسانی خصائص کا حامل ہی قرار نہ دیا بلکہ بعض درختوں کو مقدس قرار دیتے ہوئے انہیں[1] اساطیر میں ایک مستقل مقام عطا کر دیا اسی پر اکتفا نہ کرتے ہوئے بعض جانوروں کو اعلیٰ ادراک اور ارفع استدلال دے کر خود ان سے نیکی، خیر اور برتر اخلاق کا درس لیا۔ اس کی وجہ گوم (GOMME) نے یوں بیان کی ہے۔

"ان وحشیوں کی تمام معلومات اپنے مادی حواس سے اخذ شدہ ہوتی تھیں، اس لئے وہ خود سے عدم مشابہت رکھنے والی اشیا کو بھی اپنی شخصیت کے آئینہ ہی میں دیکھتے تھے"۔ چنانچہ بولتے حیوان اور درخت انسان کا حیوان یا کسی درخت کا روپ دھار لینا یا کسی پرندہ کی صورت میں پرواز یہ اور اسی نوعیت کی تمام داستانیں لوئیس سپنس کے خیال میں "یا تو بلا واسطہ طور سے ہی ANI-MISTIC عہد کی یادگار ہیں اور یا پھر وہ اس عہد کی داستانوں سے متاثر ہو کر لکھی گئیں"۔

حیوانی داستانوں نے انسان کی ایک اہم نفسی تسکین کے لئے جنم لیا اور انہوں نے مختلف عہد کے انسانوں کو کس حد تک متاثر کیا اس کا اندازہ ان کی مقبولیت سے لگایا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند[2] کی تحقیق کے مطابق "جنوبی افریقہ کے BUSHMEN میں ابھی یہ کہانیاں بالکل سادہ اور نامکمل شکل میں ملتی ہیں۔ لائبریا کے حبشیوں کے "VAI" قبیلے میں ۱۸۳۰ء

---

[1] اس سلسلہ میں ہندوؤں کی مثال دی جا سکتی ہے جن کے ہاں آج بھی تلسی، بڑ اور پیپل اسی بنا پر مقدس سمجھے جاتے ہیں کہ اول الذکر وشنو کا پو[illegible] ایک مخصوص مہینہ میں وشنو ایک ماہ کے [illegible]

[2] اردو کی نثری داستانیں ص ۹

میں جب لکھنے کا رواج ہوا تو انہوں نے سب سے پہلے جانوروں کی بھونڈی کہانیاں ہی لکھیں
بقول SAYCE ان کہانیوں کا وطن افریقہ ہی ہونا چاہیئے۔ کیونکہ وہاں کے باشندے خود
کو جانوروں سے زیادہ بلند نہیں سمجھتے۔ مصر کی برتر تہذیب میں یہ سب سے پہلے آئیں کیونکہ
انہیں جانوروں کے غلطی نہ کرنے والے تحت الشعور کا احساس تھا اور وہ انہیں پوجتے بھی تھے
...... مصر سے یہ کہانیاں فینیقیا PHAENICA یہودیہ اور ایشائے کوچک وغیرہ
میں گئیں۔ بابل کے کتبوں یا نقوش میں جانوروں کے عمدہ مکالمے ہیں۔ ان کہانیوں کی مثال
توریت میں ہے۔ یہاں سے یہ حکایات یونان میں پہنچیں جہاں وہ ایسپ کی کہانیوں کے
نام سے پھیل گئیں ...... اُردو میں انہیں حکایاتِ لقمان کہا جاتا ہے .....

اب ہم ہندوستانی کہانیوں پر غور کرتے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں قدیم زمانے میں بھی
تھیں۔ لیکن غالباً انہیں ادبی شکل میں نہیں لکھا گیا تھا۔ سنسکرت کی عام کہانیاں عموماً پراکرت
سے آئیں... ۸ ق م کے قریب اپنشد لکھے گئے تھے۔ ان میں ایک تمثیل ہے کہ کتوں نے
جمع ہو کر ایک سردار کو چنا اور کھانا مانگنے کے لئے مل کر شور کرنا شروع کر دیا۔ یہ ہندوستان
کی پہلی لکھی ہوئی کہانی ہے۔ مہابھارت میں تو جگہ جگہ کہانیاں ہیں..... مہابھارت کے
بعد ہندوستان کی کہانیوں کا وہ خزانہ آتا ہے جسے جاتک کہتے ہیں..... یہ وہ پالی کہانیاں
ہیں جو وقتاً فوقتاً گوتم بدھ نے اپنے پہلے جنموں کے بارے میں سنائیں یہ ۵۴۷ ہیں اور
۲۲ جلدیں ہیں..... حیوانی کہانیوں کے لئے جاتک کے بعد سنسکرت کی مشہور کتاب
پنچ تنتر ملتی ہے۔ یہ دنیا کی بڑی کتابوں میں سے ہے۔ مختلف زبانوں میں جتنے زیادہ
ترجمے اس کے ہوئے ہیں اتنے غالباً کسی کتاب کے نہیں ہوتے۔ یہی انوارِ سہیلی کی اصل
ہے..... تحقیق یہ ہے کہ یہ ۲۰۰ ق م میں کشمیر میں لکھی گئی۔ اس کا مصنف وشنو شرما ہے
پنچ تنتر کا اصل نسخہ نہیں ملتا...... جاتک میں پنچ تنتر کے تین حصوں کی بنیادی کہانیاں
ملتی ہیں۔ پنچ تنتر کے بعد برہت کتھا منجری، کتھا سرت ساگر، بیتال پچیسی اور سنگھاسن بتیسی میں
بھی جانوروں کی کہانیوں نے دخل پایا۔

ان ملکوں کی حیوانی کہانیوں میں کچھ خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ افریقہ اور مصر والوں

کی کہانیوں میں اخلاقیات سے کوئی واسطہ نہیں BUSHMEN کے یہاں یہ کہانیاں سادہ شکل میں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں خرگوش ہمیشہ چالاکی کا کام کرتا اور اسی قسم کی کہانیوں کی اصل ان تک سمجھی چاہیئے۔ ہندوستان میں گیدڑ شیر کا وزیر ہوتا ہے کیونکہ وہ چالاک ہوتا ہے۔ یونان میں لومڑی[1] وزارت پاتی ہے۔ یونانی اور ہندو کہانیوں میں خاص فرق یہ ہے کہ یونانی جانور جانور کی طرح کام کرتے ہیں۔ ہندوستان میں جانور انسان کی طرح۔ ہندوستان میں تناسخ کے عقیدے کی وجہ سے بعض آدمیوں کا جانور کے لباس میں ہونا جانوروں کے تعقل کا ذمہ دار ہے۔ وہ آدمیوں کے سے کام کرتے دکھائے جاتے ہیں۔ ہیرو کسی وقت جانور پر احسان کرتا ہے اور جانور اس کے صلے میں کسی سخت مصیبت میں مدد کرتا ہے طوطے بہت قیمتی راز بتا دیتے ہیں۔ ایسپ کے کتے اور لومڑی معمولی کتے اور لومڑی سے زیادہ نہیں پنچ تنتر یعنی کلیلہ و دمنہ میں گیدڑ بالکل ایک سیاستدان امیر ہے۔ شیر ایک طاقتور بادشاہ جس کا باقاعدہ دربار لگتا ہے۔ حیوانوں کے پردے میں سیاست تو خالص ہندوستانی چیز ہے" اس پر ہرٹل کا یہ بیان مزید اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے "کہانیوں سے سیاسی نصیحت دینا ہندوستان کی خصوصیت ہے۔ سیاسی نصیحت پنچ تنتر تک ہی محدود نہیں بلکہ مہابھارت کی حیوانی کہانیوں تک میں پائی جاتی ہے" اور لوئی سپنس کے خیال میں تو ویدی ادب اپنی سیدھی سادھی صورت میں ANIMISTIC بھی ہے۔

حیوانی کہانیوں میں طوطا کی کہانیوں کو بہت زیادہ اہمیت ہی حاصل نہیں، بلکہ بیشتر ممالک کی داستانوں کے طوطوں کے کردار کی اساسی خصوصیت ہمارے محاورہ کے برعکس، طوطا چشمی نہیں بلکہ عقلمندی اور وفاداری ہے۔ اور ہماری داستانوں کی مانند

---

[1] لومڑی کی چالاکی کے بارے میں قدیم ترین حوالہ سومیری اساطیر کی منظوم داستان "ان کی لور نن ہرسگا" یا "اِنلون" کی کہانی میں دیکھا جا سکتا ہے جس میں لومڑی دیوتا ان کو مصیبت میں مبتلا دیکھ کر ان کے پاس نن ہرسگا کو لانے کیلئے انعام کا مطالبہ کرتی ہے۔

مزید تفصیلات کے لئے ملاحظہ ہو۔ "تخلیق کائنات" مؤلفہ ابن حنیف

دنیا کے بیشتر ممالک میں پائی جانے والی طوطوں کی داستانوں میں عقلمند طوطے ملتے ہیں، برازیل میں "توپی گورانی داستان TUPI - GURANI LEGEND میں دو بھائیوں توپی اور گورانی کی دریائے امیزان کے دائیں کنارے پر مہمات کا حال بیان ہے۔ اس داستان کے ہیرو یعنی گورانی کے پاس ایک بہت ہی عقلمند طوطا "میتا" (MAITA) ہے جو اس کے کندھے پر بیٹھا اسے آنے والے خطرات سے متنبہ کرتا رہتا ہے ہمارے ہاں طوطا کہانی بہت مشہور ہے جس کی اصل سنسکرت "شک سپ تتی" تک پہنچی ہے۔ بارہویں صدی میں پائی جانے والی سگ سپتتی بھی لبد ہی کے ماخذات میں سے ہے۔ علاوہ ازیں یہ فارسی اور اردو میں نثر اور منظوم دونوں ہی صورتوں میں ملتی ہے۔ لیکن بنیادی مقصد سب میں ایک ہی ہے۔ یعنی طوطا خاوند کی عدم موجودگی میں ہر رات ایک دلچسپ مگر نصیحت آموز کہانی سنا کر بدکار عورت کو اپنے آشنا کو ملنے سے روکتا ہے۔ جاتک میں بھی سمجھدار طوطے ملتے ہیں۔ ایک کہانی میں دو طوطے ہیں ایک عورت کو بدچلنی سے منع کرنے پر اس کے ہاتھوں مارا جاتا ہے جب کہ دوسرا خاموش رہ کر اپنی جان بچا تا ہے۔ مگر خاوند کی واپسی پر اسے تمام رام کہانی سنا کر اسے سزا دلواتا ہے اور رجب علی بیگ سرور کے "فسانہ عجائب" کا طوطا گو صاف گوئی کی وجہ سے شہزادہ اور اس کی بیوی میں ناچاقی کا باعث بنتا ہے۔ مگر سرور نے اس کی زبان سے وہ اشعار اور مکالمات ادا کروائے کہ فلاسفر اس کے آگے پانی بھرتے نظر آئیں۔

مشرق کی مانند مغرب میں بھی حیوانی داستانیں مقبول و مرغوب رہی ہیں۔ افلاطون اس روایت کا ذمہ دار ہے کہ قید خانہ میں سقراط نے لقمان کی کہانیوں کو منظوم کرنا شروع کیا تھا۔ علاوہ ازیں ارسطو اور لوشین نے بھی اس کی کہانیاں نقل کی تھیں۔ صرف اس سے ہی ان کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یونان کے علاوہ ہمیں یورپ کی تقریباً تمام ہی ترقی یافتہ زبانوں میں حیوانی کہانیوں کا وافر ذخیرہ ملتا ہے۔ تیرھوی صدی میں میری ڈی فرانس سترھویں صدی میں لافانتین (LAFONTAINE) اور اٹھارھویں صدی میں جون گے کا نام بہت نمایاں ہے۔

جاتک کہانیوں کے انگریزی مترجمین ایچ ٹی فرانس اور ای جے تھامس کے بقول

یورپ کی بیشتر زبانوں میں ان کہانیوں کے اثرات کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ ان کے خیال میں چاسر کی PARDONER'S TALE دراصل جاتک کہانی ہی ہے۔ اسی طرح LA FONTAINES FABLES میں بھی جاتک کہانیاں ملتی ہیں۔ انہوں نے ہر کہانی کے اختتام پر مختلف زبانوں میں ان کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ مثلاً سم سمار جاتک نمبر ۲۰۸ یعنی بندر اور گھڑیال کی کہانی تبت، جاپان، یونان اور یہودیوں کے ہاں ملتی ہے۔ افلاطون نے بھی اسے لکھا تھا۔ جاتک کہانیوں کے مطالعہ سے یہ امر واضح ہوتا ہے کہ مہاتما بدھ کے گزشتہ جنموں کا حال بیان کرنے میں مختلف النوع جانوروں سے کام لیا گیا ہے چنانچہ ان کہانیوں میں وہ بندر ۱۸ مرتبہ ہرن اور شیر دس دس مرتبہ راج ہنس ۸ مرتبہ، چیتا اور ہاتھی چھ چھ مرتبہ، پالتو مرغ اور ہندی عقاب پانچ پانچ مرتبہ، گھوڑا بیل اور مور چار چار مرتبہ۔ گیدڑ، کوا، کھٹ بڑھئی اور مور دو دو مرتبہ اور کتا آبی پرندہ، خرگوش، مرغ اور جنگلی پرندہ ایک ایک مرتبہ بنتا ہے۔

مختلف ادوار اور زبانوں میں پائی جانے والی حیوانی کہانیوں کا تقابلی مطالعہ اور مشابہ عناصر کا کھوج بہت دلچسپ ہے لیکن یہ ہمیں اپنے مقصد سے بہت ہی دور لے جائے گا لیکن اس تفصیلی تجزیہ سے اتنا تو ضرور واضح ہو جاتا ہے کہ انسان نے جنگل کے باسیوں کو خود سے دور نہ سمجھا۔ مختلف جانوروں کو اخلاقی اوصاف سے نوازنا۔ دراصل ایک طرح کی تخیلی تجسیم PERSONIFICATION ہی تو تھی۔ اس نے پہلے تو کچھ اچھائیاں اور برائیاں جانوروں کو سونپیں اور پھر تخیل کی آزادہ روی سے کام لیتے ہوئے انہیں اپنے لئے درس بنایا۔ بعض جانوروں کو کسی حقیقی یا فرضی خصوصیت کے باعث بعض انسانی اوصاف کے لئے علامت قرار دے دیا اور ان علامات میں زمان و مکان اور زبان و تمدن کے فاصلوں اور بُعد کے باوجود پائی جانے والی مشابہت اس نوع کی کہانیوں کو بنیادی طور سے ANIMISTIC بنا دیتی ہے یعنی کائنات اور حیوانات کو انسانوں کی مانند ذی روح تصور کرتے ہوئے سلسلۂ کائنات میں انہیں ان کا مقام دینے کے ساتھ ساتھ ان کی ہستی کو خیر و شر کے قوانین کے تابع

کرتے ہوئے انہیں اپنے ساتھ ملانے کی کوشش کی۔

یہاں اس امر کی طرف خصوصی توجہ دلانا مقصود ہے کہ تقریباً تمام ہی عالمی اساطیر میں بعض حیوانات کو مقدس درجہ دیا جاتا رہا ہے مثلاً ہندو اساطیر میں سرسوتی (موسیقی اور فن کی دیوی) مور پر اور کام دیو (شہوت کا دیوتا) طوطا پر سوار ہوتا تھا۔ ہندو شیو کے بیل کو پوجتے تھے۔ گائے آج تک مقدس ہے۔ اسی طرح مصر میں بھی نندی اور ایسی بیلوں کی پرستش ہوتی تھی اور شائد اسی بنا پر حضرت موسیٰ کی عدم موجودگی میں ان کے پیروکاروں پر گاؤ سامری کا سحر چل گیا۔ گو اسلام میں پرندوں وغیرہ کو مذہبی احکام کی بنا پر تو مقدس نہ سمجھا گیا۔ لیکن حضرت سلیمان اور ملکہ سبا والے قصہ سے ہُدہُد کو خاص اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اسی طرح مزاروں اور درگاہوں پر بیٹھے رہنے کی وجہ سے عموماً کبوتر "پاک" سمجھے جاتے ہیں اساطیر میں ان کی تقدیس یہیں تک ختم نہیں ہو جاتی بلکہ قدیم اساطیر میں سے یونانی اور رومن اساطیر کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر۔ تقریباً تمام ممالک میں انسان اور جانوروں کے مرکب سے تشکیل پانے والے دیوتا بھی ملتے ہیں چنانچہ مصری دیوتا تحوُت کا دھڑ انسان اور گردن لُقلق نما ایک لمبی چونچ والے پرندہ کی ہوتی تھی۔ ابوالہول۔۔۔۔ (SPHINIX) کا تصور بھی اسی سے آتا ہے، ہندوؤں کے ہاں گنیش آدمی اور ہاتھی کا مرکب تھا۔ یونانی پردار دیوتاؤں کا پیغام رساں دیوتا ہرمیس دراصل پہلے ایک پرندہ ہی ہو گا۔ لاطینی جنگی دیوتا PICUS پہلے کھٹ بڑھئی ہوتا تھا بلکہ بعض ماہرین اساطیر کے خیال میں تو یہودیوں کے ہاں فرشتوں کا تصور دراصل پرند اسطور کی ارتقا یافتہ صورت ہو گا۔ اور ہمارے ہاں براق کی تصویر تو جانی پہچانی ہے ہی۔

یونانیوں نے اساطیری تاریخ میں پہلی مرتبہ اپنے دیوتاؤں کو خوبصورت مردوں اور عورتوں کے روپ میں تراشا مگر ان کی تمام الوہی صفات اور حسن و جمال کے باوجود بھی ANIMISM سے ان کا رشتہ نہ توڑ پائے چنانچہ ہمیں مختلف دیوتا حسبِ ضرورت مختلف جانوروں کا روپ دھارتے ملتے ہیں اس ضمن میں زیوس کی مثال

بہت نمایاں ہے۔ جب اس کی ماں اپنے خاوند کرونس سے زیوس کو بچانے کے لئے اس کے ساتھ دھوکہ کرتی ہے اور بعدازاں سے پتہ چل جاتا ہے تو جان بچانے کے لئے زیوس سانپ بن جاتا ہے اور اس کی کھلایاں ریچھ بن جاتی ہیں۔ زیوس نے اپنی جنسی مہمات کے سلسلہ میں بھی کئی ایک قالب اختیار کئے۔ چنانچہ وہ یوروپا کے لئے ایک خوبصورت بیل اور لیڈا کے لئے راج ہنس بن کر ان سے جنسی مواصلت حاصل کرتا ہے اور لیڈا اور راج ہنس کا واقعہ تو صدیوں تک مصوروں کے تخیل کے لئے تہیج کا کام کرتا رہا۔

انسانی تخیل کی ایک اہم خصوصیت اپنے مختلف مشاہدات کے ملاپ اور امتزاج سے ایک نئی صورت کی جنم وہی بھی سمجھی جاتی ہے۔ مثلاً عورت اور مچھلی دو بالکل علیحدہ قسم کی چیزیں ہیں اور ان میں بظاہر کوئی قدرِ مشترک نظر نہیں آتی لیکن انسانی تخیل نے ان دو کے ملاپ سے جل پری کو جنم دیا۔ اساطیر اور داستانوں میں تخیل کی یہ خصوصیت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اسی سے مختلف دیوتا اور دیویاں خوفناک، پرہیبت اور پرجلال بنا کر پیش کی جاتی ہیں۔ بابلی دور کی مشہور ترین منظوم داستان اور دنیا کی قدیم ترین داستان "انوما الیش" میں جب مردوخ کی شرارتوں سے آسمانی دیوتاؤں کے مخالف دیوتا تنگ آجاتے ہیں تو اس کے سدِ باب کے لئے جگت ماتا تیامت (لفظی مطلب: خلا کی ماں یا گہرائی کا سرچشمہ) نے اپنے قلمرو، پانیوں کے عمق سے اُنتہائی ڈراؤنے گیارہ قسم کے عفریت، شیطان اور جانور پیدا کئے۔ تیامت کے اس لشکرِ جرار میں ایسی مخلوق بھی تھی جس کا آدھا بدن بچھو کا اور آدھا انسانی تھا اور ایسے بھی تھے جن کا نصف جسم مچھلی اور نصف انسانوں جیسا[۱] تھا۔ اسی داستان کے ضمن میں بروسس نے بھی لکھا ہے "جب ہر طرف اندھیرا تھا اور پانی موجیں مار رہا تھا اس وقت عجیب و غریب دیو اور عفریت موجود تھے ان میں پردار انسان تھے، دو سروں والی عورت اور مرد، ایسی مخلوق بھی تھی جس کا آدھا بدن انسانی اور آدھا حیوانی تھا۔ اس کے سینگ مینڈھوں جیسے اور پاؤں گھوڑے

---

[۱] ابن حنیف "تخلیق کائنات"

کے تھے۔ انسانی چہرے والے بیل تھے، ایسے کتے تھے جن کے بدن چار تھوں والے تھے اور آخر میں مچھلی کی طرح دم لگی ہوئی تھی۔ کتے کے سر والے گھوڑے بھی تھے"۔ اس قدیم ترین داستان میں سے تفصیل مہیا کرنے کا مقصد تخیل کی زرخیزی سے تنوع کی۔۔۔ نشان دہی مقصود تھی۔ اس بابلی داستان سے قطع نظر تمام اساطیر میں اس کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ حتیٰ کہ عالمی اساطیر میں سب سے زیادہ ترقی یافتہ سمجھی جانے والی یونانی اساطیر بھی اس سے خالی نہیں چنانچہ دھرتی ماتا (گی)، آسمان باپ (اورے نس) کے ملاپ سے سو سو ہاتھوں اور پچاس پچاس سروں والے تین بچوں نے جنم لیا۔ گناہ گاروں کو سزا دینے کے لئے فیوریز (FURIS) پیدا کی گئیں جن کے بدن پر بالوں کی جگہ سانپ تھے اور آنکھوں سے آنسوؤں کی جگہ خون بہتا تھا اور ٹائیفون کے سو سر تھے اور وہ ہر وقت شعلہ فشانی کرتا رہتا۔

قنطور (CANTAUR) کا بدن گھوڑے کا اور گردن کے اوپر والا حصہ انسانی ہوتا تھا۔ اسی طرح ہندی اساطیر بھی ایسی مثالوں سے خالی نہ ملے گی۔ یہ سب عفریتیں اور عجیب الخلقت صورتیں مختلف النوع، خوفناک اور وحشت ناک چیزوں کے ملاپ سے بنائی گئیں اور بعد ازاں دادی اماں کی کہانیوں کی وساطت سے یہ تحت الشعور کے لئے تسلیم شدہ حقیقت بن گئیں لیکن تحت الشعور انہیں محض دادی اماں کی زبان کی تاثیر کی وجہ سے ہی قبول نہیں کرتا بلکہ اس کے پیچھے وہ تمام عوامل بھی کارفرما ملتے ہیں جو اجتماعی لاشعور کا حصہ ہونے کی وجہ سے بچہ کے لاشعور کے لئے قابلِ قبول ہوتے ہیں۔

حیوانات کے اثرات کے بعد فوق الفطرت کا مطالعہ کیا جاتا ہے کیونکہ انہیں داستانوں میں اتنی اہمیت ہے کہ بعض کے خیال میں تو ان کے بغیر داستان، داستان نہیں رہتی۔ ان کی وجہ سے ہی داستان روزمرہ کی عام زندگی سے جداگانہ انداز اختیار کرتے ہوئے اس پراسرار اور طلسمی فضا کو جنم دیتی ہے جو وحشی ذہن کے لئے ہمیشہ ہی سے قابلِ قبول رہا ہے اور مہذب قارئین کا ایک حصہ آج بھی اس سے ایک

خاص طرح کی نفسی تسکین حاصل کرتا ہے اور بچوں کا تو کہنا ہی کیا۔

یہاں اساسی نوعیت کا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انسان نے سب سے پہلے فوق الفطرت کو کیسے جنم دیا اور پھر کیسے ان پر اتنا یقین کر لیا کہ انہیں ارفع صورت دے کر دیوی دیوتا بنا کر الوہی صفات سے متصف کر دیا۔ اس مسئلہ کے بارے میں اساطیری ماہرین میں کئی کئی نظریات مقبول ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر آر۔ آر میرٹ نے اپنی کتاب THRESHOLD OF RELIGION میں اسی خیال کا اظہار کیا ہے کہ فوق الفطرت مذاہب کے لئے خام مواد کی حیثیت ہی نہیں رکھتے بلکہ بے جان اشیاء کو ذی روح سمجھنے کی اساس بھی یہی ہیں، یوں یہ (ANIMISM) سے پہلے کی چیز بن جاتے ہیں۔ ان کے نزدیک انسانی ذہن کا پراسرار اشیاء کے لئے خوف یا تحیر محسوس کرنا ہی فوق الفطرت کی اساس ہے اور اسی لئے تو ANIMISM اور مذہب کے لئے خام مواد بننے کے باوجود بھی ان کا انفرادی وجود تسلیم کیا جاتا ہے۔ ٹیلر کے الفاظ میں انسان نے بعض مخصوص نوعیت کی ذہنی واردات جیسے نیند، خواب، وجد، پرچھائیوں، التباس، زندگی اور موت وغیرہ پر مسلسل غور و خوض سے تبدریج روح یا جن کا تصور اخذ کیا۔ حتیٰ کہ اس نے تمام فطرت ہی کو ذی روح قرار دے دیا اور اس کی ہمنوائی میں بہت سے ماہرین، فوق الفطرت کا تصور روح سے بھی مستعار قرار دیتے ہیں۔ واضح رہے کہ مسلمان بھی جنوں کو نیک اور پلید روح ہی تسلیم کرتے ہیں اور کھنڈروں، ویرانوں اور قبرستانوں کی آوارہ ارواح اتنی ہی پرانی ہیں جتنی کہ خود یہ چیزیں۔ ارواح کے نفسیاتی تجزیہ کے لئے ژنگ سے رجوع کرنا ناگزیر ہے اور اس نے بھی اس موضوع پر ایک سے زیادہ مضامین لکھے اس نے اپنے ایک مضمون[1] میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ "انسانیت کے ماضی کی طرف نگاہ ڈالنے پر ہمیں یہ معلوم ہوگا کہ دیگر مذہبی عقائد کے پہلو بہ پہلو جن بھوتوں اور فوق الفطرت عناصر پر عالمگیر عقیدہ ملتا ہے"۔ اس کے خیال میں یہ انسانوں کے پڑوس

---

[1] THE PSYCHOLOGICAL FOUNDATIONS OF BELIEF IN SPIRITS.

میں زندگی ہی بسر نہیں کرتے بلکہ روپوش ہونے کے باوجود انسانوں پر شدید طور سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ "یہ عقیدہ اعلیٰ تہذیبی مدارج کے حامل افراد کے ساتھ ساتھ آسٹریلیا کے ان حبشیوں میں بھی پایا جاتا ہے جو ابھی تک قدیم حجری عہد کی زندہ یادگار معلوم ہوتے ہیں"۔ اس نے ایک اور مضمون SPIRIT AND LIFE میں عبرانی، عربی اور سواحلی (افریقہ کے ساحلی علاقوں پر بولی جانے والی زبان) زبانوں میں لفظ "روح" کی صوتی شباہت پر زور دینے کے بعد یہ رائے ظاہر کی: "جس قدیم ماحول میں لفظ روح نے جنم لیا وہ ماحول ابھی تک ہمارے ساتھ ہے اور ظاہر ہے کہ ایسا شعور کے تحت نفسی درجہ پر ہی ہو سکتا ہے"۔ ایک اور مقام پر اس نے کہا "جس طرح انفرادی سائیکی کا حصہ روح ہے اسی طرح فوق الفطرت اجتماعی سائیکی سے متعلق ہیں"۔

بہر حال جب قدیم ترین انسان نے روح اور فوق الفطرت کو اپنا لیا تو اس نے جلد ہی اسے مزید وسعت دے کر خیر و شر کی ذیل میں اچھی روح اور بری روح کے تصورات کے تحت دیوتاؤں کو اچھی صفات سے نوازتے ہوئے ان کے مخالفین کو بری خصلتوں کا مظہر قرار دیا۔ یہی نہیں بلکہ اساطیری ماہرین کے خیال میں اشیا پرستی (FETISHISM) ٹوٹم پرستی (TOTEMISM) اور مردہ پرستی کا باعث بھی یہی تھا بلکہ لوئیس سپنس کے خیال میں تو الف لیلیٰ کے الہ دین کی داستان میں "چراغ اور انگوٹھی کا جن بھی اشیا پرستی ہی کی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ FETISH[2] سے بھی ایک مخصوص روح وابستہ کر لی جاتی تھی"۔

مافوق الفطرت عناصر پر عقیدہ نے شعور اور استدلال کے طلوع سے پہلے کی دنیا میں اس وقت جنم لیا جب وحشی انسان پرچھائیوں سے معمور جنگل کا ایک حصہ تھا اس نے جنگل چھوڑ دیا، شہر آباد کیے، فلسفہ اور سائنس سے انسانی زندگی کی تفہیم اور

---

[1] AN INTRODUCTION TO MYTHOLOGY. P.25

[2] یہ پرتگالی لفظ FETICO سے مشتق ہے جس کا لغوی مطلب ہی جادو اور سحر ہے اور ایسی شے مافوق الفطرت قوتوں کی حامل سمجھی جاتی تھی۔

کائنات کی تسخیر کا بیڑا اٹھایا اور ابھی تک وہ پورے خلوص سے سعی کناں ملتا ہے
... وہ فوق الفطرت، پاک روح اور پلید روح اور ان سے وابستہ مختلف مظاہر کو
شعوری طور سے تسلیم کرے یا نہ کرے لیکن ان سے سامنا ہونے پر وہ خوف کا مظاہرہ
ضرور کرتا ہے۔ تاریکی کا خوف انسان کا تصوراتی واہمہ ہے۔ ورنہ سبھی جانتے ہیں کہ
روشنی کا فقدان بذات خود خوفزدہ کرنے والا وقوعہ نہیں۔ تاریکی کا خوف دراصل قدیم
ترین آباء کے اس خوف کی بازگشت ہے جس کی بنا پر وہ جنگل کو ہولناک روحوں کا
مسکن سمجھتے ہوئے اس سے دہشت زدہ رہتے تھے۔ یہ خوف اتنا شدید تھا کہ ہمیشہ
کے لئے وہ نسلی لاشعور کا ایک حصہ بن کر رہ گیا اور یوں وہ خوف آج ہم میں بھی ملتا ہے
داستانوں میں فوق الفطرت عناصر کی موجودگی اسی نفسیاتی وجہ کی جنم دہندہ ہے۔ ہم
انہیں تسلیم کریں یا نہ کریں (بلکہ داستانوں کی حد تک تو عموماً انہیں مانتے) لیکن پھر بھی
ہمارے ذہن کا ایک گوشہ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ لاشعور کا وہ حصہ جو ابھی تک
نسل بر نسل منتقل ہونے والے اثرات کے تابع ہے اس سے زیادہ متاثر ہوتا ہے
بچگانہ ذہن۔ کیونکہ وحشی ذہن سے مشابہ ہے اس لئے وہ ایسی داستانوں سے شعوری
اثرات اخذ کرتا ہے۔ کمسن بچے میں تنہائی یا تاریکی کا خوف بھی اسی نفسیاتی وجہ کا پیدا
کردہ ہوتا ہے۔ حالانکہ وہ اتنا نادان ہے کہ اصولی طور سے اس کے لئے "ڈر" بے معنی
ہونا چاہیئے۔ باپ سے ڈرنا شعوری ہوگا۔ اس کی وجہ بھی سمجھی جا سکتی ہے۔ لیکن تاریکی
کا ڈر اجتماعی لاشعوری اثرات کا پیدا کردہ ہی ہو سکتا ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ داستان میں تخیل ہی تخیل ہوتا ہے۔ اسی لئے اس میں
فوق الفطرت وغیرہ کی گنجائش ہے تو ہم بغیر سوچے سمجھے ہی گویا یہ حقیقت تسلیم کر لیتے ہیں
کہ ان میں وحشی تخیل کی کارفرمائیوں کے لئے وسیع میدان موجود ہے۔ واضح رہے تخیل کو
ادب کی اساس سمجھا جاتا ہے۔ ایک وحشی اور متمدن فرد کے تخیل میں بنیادی فرق ہی
یہ ہے کہ آج ہمیں وحشی کا تخیل استدلال اور منطقی اصولوں سے آزاد ملتا ہے۔ وحشی
کا تخیل اس کے اپنے مخصوص ماحول اور افتادِ طبع اور اندازِ ذلیت کا پیدا کردہ ہے

وہ کہیں کہ ان تمام باتوں پر عقیدہ رکھتا ہے اس لئے اس کے تخیل میں وہ آزاد روی اور آوارہ خرامی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، جسے ہم عقل و استدلال سے عاری تخیل قرار دیتے ہیں۔ بقول ژنگ "حقیقت تو یہ ہے کہ قدیم وحشی انسان ہم سے زیادہ منطقی یا غیر منطقی نہ تھا۔ ہم میں اور اس میں صرف بعض مفروضات کا عقیدہ وجہِ امتیاز بنتا ہے اس کی سوچ اور طرزِ عمل کی اساس بعض ایسے مفروضات ہیں جو آج ہمیں مختلف معلوم ہوتے ہیں اس کے لئے ہر وہ شے فوق الفطرت تھی جو غیر معمولی معلوم ہوتے ہوئے اسے پریشان، متحیر یا خوف زدہ کر دیتی تھی۔ اس کے لئے یہ سب کچھ ہمارے مفہوم میں "فوق الفطرت" نہ تھا، کیونکہ یہ سب اس کے اپنے ماحول اور تجربات کا حصہ تھا۔ اس طور سے وقوعات کی تشریح میں بھی وہ ہم سے مشابہ ہے یعنی اپنے مفروضات کی چھان پھٹک نہیں کرتا۔ اس کے لئے تو بیماری اور دیگر جسمانی عوارض کو روحوں کی کرشمہ سازی یا جادوگر کے منتروں کے باعث سمجھنا ناقابلِ تردید حقیقت ایسی حیثیت رکھتا تھا[1]"۔ غرض کہ اس کی "ناقابلِ تردید حقیقت" آج واہمہ اور التباس قرار دی جاتی ہے۔ آج کا ادیب زندگی اور ادب کے بارے میں تنقیدی نظریات فلسفیانہ مباحث اور جمالیاتی موشگافیوں سے اپنے تخیل کو ایک خاص ڈگر پر چلنے کی اجازت دیتا ہے آج سماجی حقیقت نگاری اور اشتراکی واقعیت نگاری کے دور میں بے لگام تخیل مردود ہے جب کہ قدیم وحشی انسان کے لئے بے لگامی ہی تخیل تھی وہ جل پری اور قنطور کی تخلیق کر سکتا تھا۔ لیکن آج ایسا نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے کہ ہم اپنے اجتماعی لاشعوری ورثہ سے ناطہ توڑنے ہی کو تخیل سمجھتے ہیں جب تک ایسا نہ تھا تو داستانیں بھی تھیں اور ان میں فوق الفطرت بھی! ہم نے شعوری طور سے جن تنقیدی نظریات کو اپنایا ہے ان کی بناء پر بچوں کے سوا اور کسی کے لئے بھی اب فوق الفطرت کی ضرورت نہیں رہی لیکن پھر بھی جنگل اور اس کے وہ آسیب جن سے ہم شعوری طور سے دور بھاگتے ہیں۔ وہ بعض جدید شاعروں اور خصوصیت سے

---

[1] MODERN MAN IN SEARCH OF A SOUL P.146

علامت پسند شعراء کے ہاں بھیس بدل کے پھر آجاتے ہیں۔

اگر الہ دین کے چراغ اور اس کے تابع جن کی مانند مختلف داستانوں کا اساطیر کی روشنی میں مطالعہ کیا جائے تو اساطیری اثرات کی نشان دہی سے انہیں نیا مفہوم دیا جا سکتا ہے مثلاً یورپ میں کنگ آرتھر اور اس کی گول میز کے بارہ جانبازوں (KNIGHTS) کی مشہور داستان ہینس کے خیال میں شمسی اسطور سے روشنی حاصل کرتی ہے۔ واضح رہے کہ شمسی اسطور کو عالمی اساطیر میں مرکزی مقام حاصل ہے اور کنگ آرتھر میں شمسی سورما کی تمام خصوصیات ملتی ہیں۔ اس کی پیدائش پر دہ راز میں ہے۔ اس کے پاس ناقابلِ تسخیر بنا دینے والی طلسمی تلوار ہے (سورج کی کرن مراد ہے) وہ بہت سے اژدہوں (رات کی علامت) کو موت کے گھاٹ اتارتا ہے اور موت کے بعد (سورج کی مانند) مغربی سمندر کے جزیرے میں دفن کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ نائٹ مختلف سیاروں، گول میز سورج اور نائٹوں کی تعداد سال کے مہینوں کی علامات ہیں۔ داستان امیر حمزہ اردو کی عظیم ترین داستان سمجھی جاتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے اس داستان کو کنگ آرتھر سے مشابہ قرار دے کر بالواسطہ طور سے، اسے بھی گویا شمسی اسطور کی علامت قرار دے دیا۔

ان[۱] کے بقول "آرتھر ایک ذاتِ کامل ہے۔ اس کی شخصیت میں بہادری اور انسانیت کا کامل امتزاج ہے۔ امیر حمزہ کی شخصیت بھی ان ہی عناصر سے مشابہ ہے، آرتھر کے گرد چمکتے ہالے کی طرح اس کے نائیٹ ہیں۔ امیر حمزہ کے گرد بھی جانباز سرداروں کا جماؤ ہے۔ آرتھر کے قبضہ میں ایک طلسمی تلوار ہے۔ امیر حمزہ کے پاس ایسے کتنے حربے ہیں۔ وہ صاحب "اسم اعظم" اور صاحب "حرز ہیکل" ہیں، ان کے قبضے میں بارگاہِ سلیمانی ہے اور ان کا مرکب اشقر دیوزاد ہے۔ آرتھر دیوؤں سے جنگ آزما ہوتا ہے اور انہیں قتل کرتا ہے۔ امیر حمزہ کوہ قاف جاتے ہیں اور دیوؤں کو شکست فاش دے کر سارے کوہ قاف کو اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں،

---

[۱] فن داستان گوئی: ص: ۵۲

آرتھر اور اس کے نائیٹ مظلوموں کی دست گیری اپنا فرض سمجھتے ہیں۔ امیر حمزہ اور ان کے سرداروں کا بھی یہی شیوہ ہے۔ آرتھر مختلف ممالک فتح کرتا ہے۔ امیر حمزہ بھی بیشمار ممالک میں اسلام کی روشنی پھیلاتے ہیں۔ اور اتنی بڑی سلطنت قائم کرتے ہیں جس کا تصور بھی مشکل ہے۔ آرتھر کے نائیٹوں میں ایک سے ایک جانباز ہے۔ لانسلوٹ بوہین، گیوین، گیرتھ وغیرہ وغیرہ۔ فرزندان و سرداران امیر حمزہ میں بھی ایک سے ایک جاں باز ہیں۔ بدیع الزمان، نورالدھر، اسد، علم شاہ، ایرج، الندھور بہرام ....

داستانوں میں اساطیری اثرات کی نشان دہی کے ضمن میں کوہ قاف کی مثال بڑی دلچسپ ہے۔ کوہ قاف اور اس کی پریاں اب ضرب المثل کی صورت اختیار کر کے ہماری روزمرہ گفتگو کا ایک حصّہ بن چکی ہیں اور ہماری بیشتر داستانوں میں اس کا کسی نہ کسی انداز سے تذکرہ ہوتا آیا ہے لیکن مولانا نیاز فتح پوری کے مطابق اس داستانی اور تخیلی پہاڑ کو مذہبی اہمیت بھی حاصل ہو جاتی ہے۔ کیونکہ "ایک حدیث نبوی کی بناء پر یہ بھی بیان کیا جاتا ہے کہ ماوراء قاف اور بہت سی زمینیں ہیں۔ ایک زمین سونے کی ہے ستر زمینیں چاندی کی ہیں۔ سات مشک کی ہیں اور ہر زمین دس ہزار دن مسافت کی ہے۔ جہاں فرشتے ہی فرشتے رہتے ہیں"۔ ان کی تحقیق کی رو سے "قدیم ایران کی کتابوں سے معلوم ہوتا ہے کہ کوہِ البرز جسے قدیم پہلوی زبان میں برابرزائتی (یعنی اونچا پہاڑ) کہتے تھے۔ بالکل یہی (یعنی کوہ قاف) ایسی روایات اپنے سے متعلق رکھتا تھا اور قدیم یونانیوں کے کوہ اولمپس کی طرح اسے بھی خداؤں یا دیوتاؤں کا مسکن بتایا جاتا تھا صاحب معجم البلدان نے بھی لکھا ہے کہ قاف کو پہلے البرز کہتے تھے۔ ہندوؤں کے پران میں بھی ایک ایسے پہاڑ کا ذکر موجود ہے جس کا نام لوکالوک ہے۔ .... جینی مذہب والوں کی روایات میں بھی ایک پہاڑ مانوسوز ایسا پایا جاتا ہے۔ ... منداینی قوم میں بھی ایک روایت پائی جاتی ہے ..... الغرض تمام مشرقی قوموں میں شمال کی

ا؎ ماہنامہ نگار پاکستان (جنوری ۱۹۶۶ء)

طرف ایک پہاڑ کا پایا جانا باور کیا جاتا تھا اور غالباً یہ اہل بابل سے لیا گیا تھا۔ قدیم عبرانیوں میں بھی قریب قریب اسی قسم کی روایتیں رائج تھیں۔ جیسا کہ توریت کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے۔"

استثنائی مثالوں سے قطع نظر اگر مختلف النوع داستانوں کا تجزیہ کیا جائے تو داستانی ہیرو کا ایک مخصوص تصور ابھرتا ہے۔ گو وہ فوق الفطرت ہیں سے نہیں لیکن ان ہی کی مانند وہ کئی طلسماتی قوتوں کا حامل ہوتا ہے۔ بلحاظ کردار وہ مثالی ہوتا ہے اور تمام اعلیٰ و ارفع خصائل کا مجسمہ! وہ بالعموم بادشاہ یا شہزادہ ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو کم از کم اپنی لحاظ سے وہ زندگی میں بہت ہی اعلیٰ مقام رکھتا ہے۔ اس معاملہ میں ژرف نگاہی سے کام لینے پر یہ محسوس ہو گا کہ داستانی ہیرو اور اسطوری ہیرو اگر توام بھائی نہیں تو یقیناً سگے بھائی تو ضرور ہی معلوم ہوتے ہیں۔ طلسمی قوتوں کی وجہ سے اس کا ناقابل تسخیر ہونا مثالی کردار اور شاہی خاندان سے تعلق — یہ سب دیوتائی خصوصیات ہیں اسطور کے ساتھ ساتھ ہمیں LEGENDS اور SAGAS بھی ملتے ہیں۔ ان میں اور اسطور میں کچھ باریک سا فرق ہے۔ اسطور اصولی طور سے دیوی دیوتاؤں کے کارنامے ہیں جبکہ لی جنڈ LEGEND کسی سورما کے کارناموں اور مہمات کا روایات کی صورت میں افسانوی انداز اختیار کر جانا ہے جب کہ خصوصی طور سے کسی تاریخی واقعہ کا لی جنڈ کی صورت اختیار کر جانا ساگا ہو گا (سیکنڈے نیویا میں ساگا لفظ کہانی کے لئے آتا ہے[1]) لی جنڈ اور ساگا بھی بعض اوقات اساطیری یا نیم اساطیری صورت اختیار کر جاتے ہیں[2] جیسے ہرکولیس کو بعد میں دیوتا کا درجہ مل گیا تو اس کی تمام مہمات اساطیر کا حصہ بن گئیں۔ بہر حال اسطور، لی جنڈ ساگا سب ہی میں ہیرو اعلیٰ صفات کا حامل تھا ہے۔ بعد میں جب تفریح طبع کے لئے داستانیں لکھی گئیں تو مصنفین کے سامنے اسطور لی جنڈ اور ساگا کے بہادروں ہی کے نمونے موجود تھے۔ اس کے ساتھ ہی یہ نفسیاتی نکتہ بھی ذہن میں رہے کہ بطل پرستی (HEROW—

---

[1] ROSE, H. J AHAND BOOK OF GREEK MYTHOLOGY P. 1,5,12

[2] آج جن دیوی، دیوتاؤں کی پرستش کی جا رہی ہے۔ ان میں سے بیشتر کبھی اسی دھرتی کے باسی تھے۔ (پی۔ تھامس)

(ORSHIP -) انسانی ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ کول بیل ایسے بچگانہ ذہن کی نشوونما میں بعض اوقات بطل پرستی بھی بہت ممد ثابت ہوتی ہے۔ عمومی انداز سے اسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ اگر انسان خود کو دیوتاؤں کے سامنے بے بس نہ سمجھتا تو وہ کبھی بھی ان کی پوجا نہ کر سکتا۔ یہ ذہنی مرعوبیت ان کے الوہی کارناموں کی بنا پر تھی۔ ایسے میں اگر داستان نگار نچلے طبقے سے کسی کو ہیرو بناتا تو قدیم عہد کے قارئین کے لئے ان میں کوئی دلچسپی یا کشش نہ ہوتی۔ داستانی ہیرو دیوتا تو نہ تھا لیکن جامع صفات ہونا اسے دیوتاؤں یا کم از کم فوق الفطرت کے قریب لے آتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ بعض اوقات اساطیری عناصر داستانوں یا روایات کی صورت میں کچھ کا کچھ روپ اختیار کر کے نئے نئے عقائد کا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ پی تھامس کے خیال میں حضرت مریم مصری دیوی آئسس کا ترقی یافتہ روپ ہیں۔

داستانی ہیرو میں اساطیری اثرات کی نشان دہی کے ضمن میں شمسی اسطور کو بہت اہمیت ہے۔ ژونگ کی تحقیقات کے مطابق حجری عہد کی مصوری سے لے کر مسیحی کلیساؤں اور تبتی خانقاہوں تک شمسی دائرہ (SUNWHEEL) ملتا ہے اور کیونکہ یہ اس عہد سے پہلے کا ہے جب پہیہ نہیں بنایا گیا تھا۔ اس لئے خارجی تجربات سے مستعار نہ ہونے کی بنا پر یقیناً "کسی نفسی" وقوعہ" سے متعلق ہوگا۔ گو شمسی اسطور کا اساسی مقصد سورج اور کائنات کی تخلیق پر روشنی ڈالنا ہوتا تھا۔ لیکن اس سے ہیرو کا ایک اعلیٰ ترین تصور بھی معرض وجود میں آ گیا۔ تمام اساطیر میں شمسی سورما کے کردار میں یکسانیت ملتی ہے۔ اس کے پاس ایک طلسمی تلوار ہے۔ اس کی پیدائش بالعموم اسرار کے پردے میں نہاں ہوتی ہے اور موت کے بعد اسے مغرب میں دفن کیا جاتا ہے۔ رات کی علامت اژدہا ہے اور اس اژدہا کو زیر کرنے سے حاصل ہونے والا سونا یا خزانہ شفق کی علامت ہے۔ مصر میں سورج دیوتا "را" کا دشمن "ست" اژدہا کے روپ میں آتا ہے جس پر بالآخر "را" غالب آتا ہے۔ چین میں ایک سانپ رات کے وقت عارضی طور سے ہی سہی، سورج کو نگل لیتا ہے۔ ہندوؤں کے اندر دیوتا نے "ورترا" نامی اژدہا پر قابو پایا۔ ٹیوٹانک اساطیری روایات کا "بیوولف" بھی ایک اژدہا کو

ختم کرتا ہے۔ یہ چند مثالیں اس سانچہ کی وضاحت کر دیتی ہیں۔ جس میں کنگ آرتھر ایسے بیشمار سورماؤں کو ڈھالا گیا۔

ابتداً میں داستانوں کا سرچشمہ کیونکہ اسطور اور لی جنڈ وغیرہ سے پھوٹا اس لئے مختلف ممالک میں لکھی جانے والی داستانوں کو بعض اوقات اس مذہبی یا نیم مذہبی رابطہ کی بنا پر موجبِ خیر و برکت بھی سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ نینوا سے نکلنے والی دنیا کی سب سے قدیم ترین اور مکمل (منظوم) داستان یعنی "جلجامش کی داستان" کی ابتداً میں بھی لکھا گیا ہے کہ اس کا مطالعہ موجبِ خیر ہوگا۔ سنسکرت میں شک بھنتری کے بارے میں بھی روایت ہے کہ نارو نے طوطے کے روپ میں یہ کہانیاں اِندر کے دربار میں سنائی تھیں جو انہیں سنائے گا اس کے سب کام پورے ہو جائیں گے۔ اور ان داستانوں کے بعد "باغ و بہار" میں میر امن نے امیر خسرو کی (حافظ محمود شیرانی کے بقول تو من گھڑت) روایت سے اس داستان کے مطالعہ کو بھی رنگ تقدس دینے کی کوشش کی۔

میرے خیال میں داستانوں کا یہ تجزیہ لوک کہانیوں کے بغیر نامکمل رہے گا۔ لوک کہانیاں شعوری کاوش کا نتیجہ نہ تھیں یعنی انہیں ادیبوں نے ادبی اسلوبِ نگارش کی فنی پابندیوں اور حسن کاری کے جمالیاتی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے قلمبند نہ کیا تھا بلکہ مدتوں سینہ بہ سینہ چلتے رہنے کے بعد فن تحریر کے آغاز کے بعد انہیں ضبطِ تحریر میں لایا گیا۔ گو اسے قلمبند کرنے والوں نے یقیناً کچھ نہ کچھ تحریفات بھی کی ہوں گی اور یوں بھی صدیوں کا فاصلہ صرف حافظہ کی امداد سے طے کرنے کی صورت میں ترمیم و تنسیخ ناگزیر ہوتی ہے۔ لیکن اس سے ان کا بنیادی ڈھانچہ کبھی نہ تبدیل ہو سکا۔ لوک کہانیوں کو سر جارج گرم نے بہت ہی زیادہ اہمیت دی ہے اس نے اپنی کتاب FOLKLOREAS AN HISTORICAL-SCIENCE) میں بلحاظ اہمیت انہیں اسطور کے بعد مقام دیا ہے۔ اس کے بقول "لوک کہانی دراصل قدیم ترین اسطور ہی ہے جسے اس کے قدیم ترین ماحول سے جدا کر دیا گیا ہے لوگ اب بھی اسے اسی ذوق و شوق سے سنتے اور سناتے ہیں۔ حالانکہ وہ اپنے

ے اردو کی نثری داستانیں ص: ۶۱

قدیم ترین آبا کی مانند اب اسے اسطور نہیں مانتے اور یوں لوک کہانی اسی قدیم ترین اور اہم ترین خصوصیت سے عاری ہو کر محض پریوں کی داستان یا ننھے منوں کے لئے دادی اماں کی کہانی کا روپ دھار لیتی ہے۔ یہ بالغوں کو بھی سنائی جاتی ہے لیکن کسی عقیدہ کے طور پر نہیں بلکہ اس امر کے اظہار کے لئے کہ کسی وقت میں اس پر بھی اعتقاد کیا جاتا تھا۔ ایک اور ماہر ڈین میکلوچ نے اپنی کتاب CHILDHOOD OF FICTION میں بھی تقریباً ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے۔ بہت سی لوک کہانیوں کا ظہور مروجہ رواجات یا ان وقوعات کی تشریح و تفہیم کے لئے ہوا تھا جن کا انحصار ہی ان رواجات پر تھا۔ لیکن مرورِ ایام سے ان رواجات کے داستانِ پارینہ بن جانے سے ان کی تشریح کرنے والے اسطور لوک داستانوں کی صورت میں زندہ رہ گئے اور یوں اساطیر اور لوک کہانیوں میں ایک مسلسل رابطہ ملتا ہے۔ ایک اور موقع پر اس نے اس خیال کا اظہار کیا تھا "لوک کہانیوں کا اسطور اور ساگا سے بہت گہرا تعلق ہے۔"

گو لوک کہانیوں کو باقاعدہ ادب میں شامل نہیں کیا جاتا اور نہ ہی خصوصی طور سے یہ تنقیدی مباحث کا مرکز بنی ہیں لیکن انہیں اسطور اور ادبی داستان کے درمیان کی ایک کڑی قرار دیا جا سکتا ہے اور پھر حسن کاری کے لئے ادیب کی شعوری کاوش کی مرہون منت نہ ہونے کی بنا پر ان کی امیجری، علامات اور تشبیہات وغیرہ نفسیاتی اہمیت حاصل کر جاتی ہیں اور ان سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ صدیوں قبل انسانی تخیل نے کیا کیا انداز اختیار کئے۔

داستانیں تہذیب اور ادب کے بچپن کی پیداوار ہیں۔ اگر اس اندازِ نظر سے لوک کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا کہ آج کی پختہ تہذیب اور تنقیدی مباحث سے نکھرے اور فلسفیانہ استدلال سے سنورے ادبی شعور نے تتلا تتلا کر کیسے بات کرنا سیکھا تھا۔ اب جسے تہذیب (اور ادب) کے بچپن سے تعبیر کیا جاتا ہے اسی کو میکس ملر "انسانی ذہن کا عارضی جنون کے دور سے گزرنا قرار دیتا ہے۔" یہ اندازِ نظر نزاعی ہے اور اس میں جنون قابلِ اعتراض ہے۔ انسانی شعور کے ابتدائی دور کو "بے عقلی" یا "کم عقلی" سے تعبیر

کیا جا سکتا ہے لیکن اسے جنون کے مترادف نہیں قرار دیا جا سکتا، خواہ یہ جنون عارضی ہی کیوں نہ ہو۔ وحشی ذہن کے تخیل کا استدلال کی قیود سے آزاد ہونا اس کی اساسی صفت ہے۔ اسی لئے وہ حقائق کی درست تفہیم یا راست تجزیہ پر قادر نہیں ہوتا۔ بچہ اور نیوراتی کی بھی تقریباً یہی حالت ہے۔ دونوں ہی حقائق کی اصل تسلیم کرنے کی بجائے انہیں اپنی مرضی کے مطابق تسلیم کرتے ہیں۔ بچہ محدود مشاہدے، ناقص تجربات اور تعلیم کے فقدان کی وجہ سے ذہنی خوش فہمی (MAKE BELIEVE) میں مبتلا ہوتا ہے۔ (اس کے کھیلوں میں بھی اس کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے) نیوراتی کا جہاں بھی ایک طرح سے ذہنی خوش فہمی ہی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس صورت میں لاشعوری محرک تلخ حقائق سے فرار کا مریضانہ رجحان ہوتا ہے۔ وحشی اور غیر متمدن فرد کو نیوراتی سے نہیں بلکہ بچہ سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے اور اس کا سب سے بڑا ثبوت لوک کہانیوں میں ملتا ہے۔ کبھی یہ اسطوری ہوں یا نہیں ان سے سماجی تحریبات کی تشریح ہوتی یا نہیں، ان میں کوئی اخلاقی درس پوشیدہ ہے یا نہیں یہ اور اس نوع کے دیگر امور سے ایک لمحہ کو چشم پوشی کرتے ہوئے اگر لوک کہانیوں کا محض قدیم اور وحشی تخیل کے نمونوں کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو ہم یہ محسوس کئے بغیر نہ رہ سکیں گے کہ ادیبوں اور نقادوں سے قطع نظر پچھے اور نسبتاً کم پڑھے لکھے لوگ آج بھی اپنے قدیم آباء ہی کی مانند ان سے ویسے ہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ان کی عالمگیر کشش میں زندگی کی پیچیدگیوں، علمی و ادبی نظریات اور تغیر ادب پاروں کی وجہ سے کمی واقع ہو گئی اور اب مخصوص تنقیدی مباحث سے ایک خاص طرح کے ڈھانچہ میں ڈھلا۔ ادبی ذوق اور تنقیدی شعور ان سے حظ حاصل نہیں کر سکتا۔ لیکن اگر کسی چھومنتر سے ادب، فن، تکنیک اور اسلوب کے مطالعات محو ہو جائیں تو ہمارے لئے سب سے بڑی مسرت ان ہی لوک کہانیوں میں ہوگی۔

لوک کہانیوں یا ادبی داستانوں پر بالعموم ایک بہت بڑا اعتراض یہ کیا جاتا رہا ہے کہ ان میں کرداروں اور مقامات سے وابستہ جزئیات کے بیان میں داستان نگار کبھی اپنے ماحول سے دور جانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اردو کی تمام داستانوں پر یہی اعتراض وارد ہوتا ہے کہ

ان کے ہیرو نام تک کے بھی غیر ملکی نہیں اور ایران، عراق، عرب، یمن، چین، روم وغیرہ سے متعلق ہونے کے باوجود بھی ان کا لباس، اندازِ بود و ماند، معاشرتی تصویر کشی غرضیکہ سب پر ہندوستانیت کی چھاپ لگی ملتی ہے۔ مختلف نقادوں نے اس کے کئی جواز پیش کئے ہیں اس موقع پر ان تمام جوازات سے ہمیں غرض نہیں لیکن میرے خیال میں اگر ہم یہ اساسی حقیقت ذہن نشین رکھیں کہ لوک کہانیاں اور بعد میں ابتدائی داستانیں (وہ داستانیں جو بعد کی ادبی داستانوں کے لئے اساسی سانچہ کی حیثیت رکھتی ہیں) تہذیب کے اسی عہد کی یادگار ہیں جسے ہم بلاشبہ ذہنی خوش فہمی کا عہد قرار دے سکتے ہیں، وہ عہد جس میں انسان اپنی صورت پر بُت بنا کر انہیں پوجتا تھا۔ وہ عہد جس میں پرندوں جانوروں اور درختوں سے تخیلی ہی نہیں روحانی اور مذہبی رابطہ بھی تھا۔ اگر داستانوں میں غیر ملکی کرداروں کی عکاسی کے سلسلہ میں آج کے حقیقت نگار مصنف کی مانند جزئیات سے صحیح قسم کا مقامی رنگ پیدا کیا جاتا تو شاید اس عہد کے قاری کے لئے وہ نامانوس اور اجنبی سی بنی رہتیں۔ گویا آج کی تنقید کی رو سے جو خامی ہے اس عہد کے ذہن کے لئے وہ ضروری بن جاتی ہے۔ اس قاری کے لئے اپنے ماحول سے مشابہ ماحول کی ضرورت ذہنی خوش فہمی کے ساتھ ساتھ ذہنی تطبیق (IDENTIFICATION) کے لئے بھی لازمی تھی۔ اسی سے تاثر کی شدت جنم لے کر جمالیاتی حظ کا موجب بنتی ہوگی۔ اس عہد کے ذہن کی یہ صفت اتنی ہمہ گیر تھی کہ یونانیوں نے اپنے دیوتاؤں کو اپنی ہی صورت پر تخلیق کیا اور تمام اساطیر نے دیگر اقوام کے دیوتاؤں کو اگر قبول کیا تو اسے کسی اپنے دیوتا کے رُوپ میں ڈھال کر لُو جا۔

آج جب کہ ادب کو مختلف النوع "ISMS" کے ذریعہ سمجھنے کی سعی میں اس سے نت نئے تقاضے وابستہ کرتے ہوئے اس میں طرح طرح کے مفاہیم اور مقاصد تلاش کئے جا رہے ہیں تو نظریات کے اس سیلاب میں داستانیں خس و خاشاک بن کر بہہ چکی ہیں نئی نسل داستانوں کا مطالعہ یا تو ادبی آثارِ قدیمہ کی حیثیت سے کرتی ہے۔ یا پھر ایم۔ اے اردو کی نصابی ضرورت پوری کرنے کے لئے۔

آج ہم داستانیں نہیں لکھ سکتے اور نہ ہی آج کا قاری افسانے اور ناول کی حقیقت

لہذا نہ فضا سے منہ موڑ کر قطعی طور سے بے لگام تخیل اور فینٹسی کی دنیا میں اپنا استدلال اور شعور گم کرسکتا ہے۔ نہ ایسا ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس کا مشورہ دیا جاسکتا ہے کیونکہ ایسا کرنا تاریخی دھارا بدلنے کے مصداق ہوگا۔ لیکن تاریخی دھارے کے ساتھ بہنے کا مطلب تاریخی شعور گنوانا نہیں اور تاریخی شعور کا یہ تقاضا ہے کہ ہم اپنے اجتماعی لاشعور سے رشتہ منقطع نہ کریں۔

منٹو خطوط کے آئینے میں

"..... معاً میرے دماغ میں یہ خیال آیا کہ آپ اور میں یعنی قاسمی اور منٹو — مٹی کے دو ڈھیلے ہیں جو لڑھک لڑھک کر قریب آنا چاہتے ہیں۔ مٹی کے دو ڈھیلے!"

دو ڈھیلے — یعنی احمد ندیم قاسمی اور سعادت حسن منٹو — واقعی مٹی کے دو ڈھیلوں کی مانند لڑھک لڑھک کر قریب آنے کی کوشش کرتے رہے لیکن پہلے معاشی تقاضوں نے فاصلوں کو کم نہ ہونے دیا۔ اور بعد ازاں یعنی قیام پاکستان کے بعد دونوں لاہور میں یکجا تو ہو سکے لیکن نظریاتی اختلافات نے طبیعتوں کے اختلافات کو خلیج میں تبدیل کر دیا۔ البتہ اختلافات سے پہلے دس سال تک (پہلا خط: جنوری ۳۷ء، آخری خط: فروری ۴۸ء) ان دونوں ڈھیلوں نے خطوں کی نصف ملاقات سے قریب تر ہونے کی جو سعی کی وہ مستقبل میں منٹو کے سوانح نگار کے لئے بہت اہمیت اور وقعت اختیار کر جائے گی۔ ابھی تک منٹو کے اور خطوط کتابی صورت میں نہیں آئے۔ فی الحال (احمد ندیم قاسمی کے مرتبہ) "منٹو کے خطوط" غالباً ایسے روزن کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں جن سے ہم اس عظیم فن کار کی شخصیت کی نفسیاتی اساس کو کسی حد تک پا سکتے ہیں کیونکہ بقول مرتب:

"جو منٹو..... لکشمی مینشن کے ایک فلیٹ میں نظر آتا ہے وہ اس منٹو سے قطعی مختلف تھا جو اصل منٹو تھا۔ جو دس برس کے ان خطوط میں اسی طرح واضح اور نمایاں ہے جیسے یہ خطوط سورج ہوں اور اس کی شخصیت دھرتی ہو۔"

افسانوں میں جنسی موضوعات، سنسنی خیز مقدمات، کثرتِ مے نوشی اور بعض نفسی

میلانات نے اسے مرنے سے پہلے ہی اچھی خاصی LEGEND بنا دیا تھا۔ منٹو کی زندگی
میں بھی اس پر اچھا خاصا لکھا گیا لیکن ان خاکوں نے بھی LEGEND کے رنگ کو کچھ
گہرا ہی کیا۔ ہو سکتا ہے، دوسرے کو چونکا دینے اور سنسنی خیزی کے لئے بھی وہ لاشعوری
طور سے خود کو ایسے ہی رنگ میں پیش کرنا چاہتا ہو۔ وجہ خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو لیکن اتنا
ضرور ہوا کہ موت کے بعد سے اس LEGEND میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔ موت نے اس کا
قلم تو توڑ دیا مگر ایک دہائی کے بعد بھی اس کی LEGEND میں اضافہ ہی ہوتا چلا جا رہا
ہے۔ اور ایسے میں جب کہ اس کی شخصیت خود افسانوی صورت اختیار کرتی جا رہی ہے
اس کے یہ خطوط بے حد سوانحی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ کیونکہ خطوط کی اکثریت اس
عرصہ پر محیط ہے۔ جب وہ "بن" رہا تھا۔ غیر شادی شدہ منٹو بمبئی میں ایک معمولی سے ہفت روزہ
پرچہ کا مدیر تھا۔ فلموں میں ابھی اس کا سکہ نہ چلا تھا اور نہ ہی ابھی تک وہ افسانے لکھے
گئے تھے جو بعد میں جدید افسانوی ادب میں راہنما ستارہ کا درجہ اختیار کرنے والے تھے ابھی
تک نہ تو بلحاظ عمر اس میں پختگی آئی تھی (بقول اس کے: "میری عمر بائیس برس سے زیادہ
نہیں ہے") اور نہ ہی اس کے فن نے ابھی تک جلا پائی تھی۔ اور اسی بنا پر ان خطوط میں
پائے جانے والے اشارات بعض نفسی کیفیات کی غمازی کے باعث سوانحی لحاظ سے قابلِ
قدر ثابت ہوتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ بعض ادبی اور تنقیدی اشارات سے افسانہ کے
فن کے سلسلے میں اس کے خیالات کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے اور پھر ان ہی کو اس
کے اپنے فن کی پرکھ کے لئے بھی کسی حد تک استعمال کیا جا سکتا ہے۔

ان امور کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح رہے کہ اس عرصہ میں اس کی شادی ہوئی،
بچے پیدا ہوئے اور پھر ایک بیٹے کی موت کے ساتھ بعض اور عزیزوں کا داغ بھی دل
پر لگا۔ ادبی زندگی مسلسل ارتقاء کی طرف مائل تھی۔ نیا قانون، ہتک، خوشیا اور نعرہ ایسے
افسانوں کے ساتھ ساتھ فلموں میں "آٹھ دن" ایسی کامیاب فلم بھی شامل ہے۔ غرضیکہ افسانہ نگار
منٹو کے لئے یہ سال FORMATIVE ہی نہ تھے بلکہ فن میں کامرانیوں کے سال بھی
تھے۔ اور یوں خوب سے ہے خوب تر کی جستجو میں اس کا فن بلند سے بلند تر ہوتا جا رہا تھا۔

منٹو کے ان خطوط میں واضح بیانات، نفسیاتی اشاروں اور بین السطور ملنے والے مفہوم سے اس کی شخصیت کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ مستقبل کے سوانح نگار کے لئے کافی سے زیادہ کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ منٹو نے خود بھی غالب کی سوانح حیات پڑھتے وقت یہ گلہ کیا تھا۔ "خدا جانے کیا خرافات پڑھ رہا ہوں۔ سب کتابیں منگوالی ہیں۔ کام کی ایک بھی نہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ ہمارے سوانح نگار سوانح لکھتے ہیں یا کہ لطیفے"۔۔۔ اور میرے خیال میں کل کو منٹو کے سوانح نگار کو ان (یا اس نوعیت کے ہنوز غیر مطبوعہ) خطوط کی موجودگی میں ایسی شکایت کی ضرورت نہ رہے گی۔

جب منٹو کے تلخ، ترش مضامین اور نرم گرم افسانوں سے روشناس قاری منٹو پر لکھے گئے بعض خاکوں (یا سنی سنائی حکایتوں) کو ذہن میں رکھتے ہوئے ان خطوط کا مطالعہ کرتا ہے تو ان خطوط سے مرتب ہونے والی تصویر بعض امور میں قاری کے ذہن میں موجود تصور سے قدرے مختلف ثابت ہوتی ہے اس معاملہ میں اسے غالب سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ دونوں کے فن سے ذہن میں ابھرنے والے تصورات خطوط سے لگا نہیں کھاتے۔ اصولی طور سے تو غالب اور منٹو کے موازنہ کی کوئی تک ہی نہیں معلوم ہوگی ایک غزل گو تو دوسرا افسانہ نگار۔ ایک وضع دار رئیس جو قرض سے بھی بھرم قائم رکھنے کو تیار جب کہ دوسرا سستے داموں قلمکاری کرنے والا، ایک زوال پذیر معاشرہ اور ۵۷ء میں بدلتی سیاست سے خوار تو دوسرا ابھرتی ہوئی ترقی پسند تحریک کی توانا ترین ادبی شخصیت علاوہ ازیں ایک اور دلچسپ فرق یہ بھی ہے کہ غالب کے خطوط عمر کے آخری حصہ میں لکھے گئے جب کہ غالب کی عظمت تسلیم کی جا چکی تھی۔ اس کے برعکس منٹو کے یہ خطوط اس کی شہرت کے ابتدائی دور سے متعلق ہیں۔ لیکن ان امتیازی امور کے باوجود تقابلی مطالعہ سے ہمیں دونوں میں کئی پہلو اشتراک کے بھی نظر آ سکتے ہیں مثلاً دونوں میں ایک خاص طرح کی بے تکلفی ملتی ہے۔ گو غالب نے بہت سے احباب کو خطوط لکھے تھے اور منٹو نے صرف ایک ہی کو۔۔۔ لیکن دونوں کے خطوط سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ انہیں مکتوب الیہ پر مکمل اعتماد اور بھروسہ ہے۔ اس لئے وہ کھلے الفاظ میں اپنی کمزوریوں کو تا ہمیں پر سے پردہ

اٹھاتے ملتے ہیں۔ اور شاید اس لئے دونوں بڑے جوش و خروش سے اپنی شراب نوشی کا تذکرہ کرتے نظر آتے ہیں۔ غالب نے آخر عمر بیماریوں میں بسر کی تھی۔ اس لئے اس کے خطوط میں بیماریوں کا خاصا تذکرہ ملتا ہے۔ لیکن بائیس تئیس برس کا جوان منٹو بھی مریض ہی ہے۔ حتیٰ کہ اختر شیرانی کے نام (ندیم سے بغرض تعارف) جنوری ۱۹۳۷ء میں لکھے گئے اور اس مجموعہ کے پہلے خط کا آغاز ہی اس جملہ سے ہوتا ہے "علالت اور مصروفیت کے باعث آپ کی خدمت میں کوئی خط ارسال نہ کر سکا۔" بیماری کے علاوہ دونوں ہی زندگی میں محبت اور خلوص کے بھوکے معلوم ہوتے ہیں اور اسے بے دریغ لٹانے میں قباحت محسوس نہیں کرتے۔

اس تقابلی مطالعہ سے غالب اور منٹو کا تقابلی تجزیہ مقصود نہیں۔ یہاں صرف یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان دو عظیم فنکاروں میں بُعدِ زمانی کے باوجود بھی بعض خصوصیات مشترک ہیں اور غالب کی مانند منٹو کے خطوط بھی بعض ایسی نفسیاتی جھلکیاں رکھتے ہیں جن سے ہم شخصیت کی نفسی اساس کو کسی حد تک سمجھ سکتے ہیں۔ ابھی تک منٹو کے تمام خطوط طبع نہیں ہوئے۔ اس لئے اس ضمن میں غالب کی مانند کلی طور سے ان خطوط ہی پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ یہ صرف ایک ہی فرد کو لکھے گئے تھے اور فرد بھی ایسا جس سے خطوط میں خاصی بے تکلفی کے بعد جا کر ملاقات ہوتی ہے گویا "قلمی دوستی" نے "دوستی" کا روپ دھارا۔ اس کا اندازہ خطوط کے القابات (برادرِ مکرم، برادرِ محترم، برادرِ عزیز، پیارے ندیم، بھائی ندیم، جانِ من) اور اختتام (خاکسار، آپ کا بھائی، نیاز کیش، ہمیشہ تمہارا) سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔

"قلمی دوستی" کا یہ مطلب نہیں کہ ان میں ناروا قسم کا تکلف تھا، بلکہ ابتدا سے ہی منٹو کا بے تکلفانہ اور قدرے سرپرستانہ رویہ رہا۔ بعد میں جیسے جیسے بے تکلفی بڑھتی گئی دستِ شفقت پھیرنے والا انداز معدوم ہوتا گیا۔ دونوں میں ابتداً افسانہ نگاری قدرِ مشترک تھی۔ اور یہی ذہنی رابطہ دلوں میں قربت کا باعث بنتا ہے۔ لیکن بعد میں افسانہ نگاری کے علاوہ اور بھی کئی عوامل کارفرما ملتے ہیں۔ ان خطوط کے تجزیہ سے پہلے ہمیں یہ سمجھ

لینا چاہیئے کہ وہ بمبئی میں ایک معمولی سے ہفت روزہ سے وابستہ اور بمبئی کی زندگی اور
اس کے کاروباری انداز سے نالاں! عموماً بیمار رہتا ہے اور پھر غیر شادی شدہ ہونے کے
باعث ان تمام پابندیوں سے آزاد اور قواعد سے ناآشنا ہے۔ جن سے کنواری زندگی
عبارت ہوتی ہے اور ان سب پر مستزاد ایک خاص طرح کی ذہنی کرفت جو ماحول سے بیزاری
اور عدم مطابقت کے احساس پر مبنی ہے۔ چند اقتباسات سے اس کا اندازہ لگایا جا
سکتا ہے:

"میری طبیعت بھی چند دنوں سے سخت مکدّر ہو رہی ہے۔ اس کی وجہ
غیر شاعرانہ ماحول ہے۔"

"یہ معلوم کر کے بہت افسوس ہوا کہ آپ کی طبیعت پریشان رہتی ہے پریشان
تو میں بھی رہتا ہوں۔ دراصل یہ پریشانی اس نظام کے باعث ہے جو ہم پر عائد
کیا گیا ہے۔"

"اگر میں اپنی گوناں گوں اور تھکا دینے والی مصروفیتوں میں گھرا ہوا نہ ہوتا تو یقیناً
مجھے آپ کے جواب کا انتظار ہوتا۔ لیکن جب زندگی کچھ اس طور سے گزر رہی
ہو کہ مجھے اپنے وجود ہی کے متعلق یقین نہیں تو ایسا کیوں کر ہو سکتا تھا— ہم
قدرت کے باعث کیا کیا ستم سہنے نہیں پڑتے۔"

"زندگی کا معنی جیسا کہ میں سمجھتا ہوں ایک طویل موت ہے۔"

یہ اور اسی نوع کے دیگر فقرات سے بمبئی کے ماحول سے ذہنی عدم مطابقت
کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ منٹو جس ماحول کو "غیر شاعرانہ" سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ دراصل
بمبئی کا "کاروباری" نظام اور اس کے بعض احباب کی جن سے اسے قلبی تعلق بھی تھا—
کاروباری ذہنیت ہے۔ اس کی بڑی اچھی مثال ۲۲ ستمبر ۱۹۴۰ء کا خط ہے جس میں بعض احباب
اور کرم فرماؤں کی پیدا کردہ ذہنی تلخی نے اس مجموعہ کے طویل ترین خط کے لئے محرک کا
کام کیا ہے ایسا خط جس کی اختتامی سطور رشد یہ ذہنی کشمکش کی پیدا کردہ ذہنی بیمار گی
کی غماز ہیں"...... میں اب زیادہ نہیں لکھ سکتا۔ یہ خرافات لکھ کر میرا دماغ پریشان ہو

گیا ہے۔ ایسا بے ربط خط شاید ہی میں نے کبھی لکھا ہو":

بمبئی میں تو احباب اچھے نہ تھے۔ مگر بمبئی چھوڑ کر دہلی آ جانے سے بھی وہی حالت رہی۔ دہلی کے قیام کا ایک خط یوں ہے۔" آپ سے کوئی غلطی یا "گستاخی" نہیں ہوئی۔ یہ سارا قصور میرے اضمحلال کا ہے کہ جو کئی دنوں سے مجھ پر طاری ہے۔ آج کل میں بیحد سست ہوگیا ہوں۔ بمبئی کی زندگی اور یہاں کی زندگی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ وہاں دوست نما دشمنوں سے الگ تھلگ تھا۔ لیکن یہاں ایسے بیشمار لوگوں سے ملنا پڑتا ہے جس کے باعث بہت کوفت ہوتی ہے۔ یہی باعث ہے اس اضمحلال کا اور یہی باعث ہے آپ کو خط نہ لکھنے کا۔" اس سے اگلے خط میں بھی یہی انداز ہے۔" دراصل میں بہت سست ہو گیا ہوں ۔۔۔۔۔ یہ دلی بہت بُری جگہ ہے خدا کی قسم اس نے مجھ پر جمود طاری کر دیا ہے۔ بمبئی میں تھا تو کتنی جلدی خطوں کا جواب تمہیں مل جاتا تھا۔ مگر یہاں خود تو خطوں کا جواب نہیں دیتا لیکن خطوں کا انتظار ضرور کرتا ہوں۔ آج کل میرے دماغ کی بہت بری حالت ہے اللہ اپنا رحم کرے ۔۔۔۔ میرے لئے دعا مانگو۔ صرف تمہاری دعا ہی سے میری قنابل پسندی دور ہو سکتی ہے۔ خدا میری حالت پر رحم کرے[1]"

"دوست نما دشمن" تو ہر جگہ ہی ہوتے ہیں۔ ان سے بچا بھی جا سکتا ہے اور ان سے تعلقات کے باوجود ان کے "شر" سے محفوظ بھی رہا جا سکتا ہے۔ منٹو نے جس اضمحلال کا باعث اپنے "دوست نما دشمنوں" کو ٹھہرایا ہے اس کا اصلی باعث وہ نہیں بلکہ اس کے پس پردہ گہرے لاشعوری محرکات کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ بیشتر خطوں میں ہمیں ایک تھکی تھکی سی فضا اور ذہنی پژمردگی ملتی ہے۔ اس میں خارجی ماحول کا دخل بھی ہوگا لیکن اس کا بہت بڑا باعث خود اس کی اپنی ذات بھی معلوم ہوتی ہے۔ خارجی ماحول، معاشی پریشانیاں یا بے مہری احباب کی اہمیت مسلم لیکن بعض مواقع پر یہ ایک طرح کے جواز کی صورت بھی اختیار کر جاتے ہیں ورنہ وہ یوں نہ لکھتا: "آپ نے اپنے مصائب کا ذکر کر کے مجھے بے حد پریشان کر دیا

---

[1] یہ فقرہ بہت سے خطوں میں آتا ہے۔

ہے۔ حضرت میں بے حد دکھی ہوں آپ ایسی درد بھری باتیں مجھے نہ سنایئے۔ مجھے سخت ذہنی تکلیف پہنچتی ہے۔ آپ نے میرا فوٹو دیکھا ہے اور افسوس ظاہر کیا ہے کہ میں بہت تھک گیا ہوں۔ یہ کمزوری میرے جذبات کی علالت کا باعث ہے۔" ایک اور خط اس طرح ہے "کل رات سے میرا موڈ ٹھیک نہیں۔ طبیعت پر ایک بوجھ سا محسوس کر رہا ہوں ایک عجیب وغریب تکان سی طاری ہے۔ میں اس اضمحلال کا سبب جانتا ہوں مگر اس سبب کے پیچھے اتنی چیزیں کارفرما ہیں کہ میں فرداً فرداً ان پر غور نہیں کر سکتا۔" جنوری ۱۹۳۹ء کا یہ خط خاصا طویل ہی نہیں بلکہ نفسیاتی الجھنوں کی طرف واضح اشارات کی بنا پر سوانحی لحاظ سے دلچسپ اور اہم بھی۔

ان خطوط کا منٹو ہمیں خلوص کے مراق میں مبتلا نظر آتا ہے۔ کیا یہ محض ناپسندیدہ ماحول کی تلخیوں کے ذمہ دار اصحاب کے سلوک کا ردّ عمل ہے؟ لیکن اسے سو فیصد درست تسلیم کرنا سطحی وجہ کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے والی بات ہو جائے گی۔

یوں بھی عام زندگی میں افراد کے لئے تو خلوص کی اہمیت ہوتی ہی ہے کیونکہ کون ہے جو شعوری طور سے "بالوگوپی ناتھ" بن سکے؟ میرے خیال میں منٹو کے ہاں خلوص کی اہمیت بعض گہرے نفسیاتی معانی کی حامل ہے۔ ہر فن کار کی شخصیت کی تفہیم کے لئے اس کے نفسی مرکز کا کھوج لگانا بہت ضروری ہوتا ہے۔ ایسا مرکز جو نظامِ شمسی کی مانند ہوتا ہے جیسے انسانی شخصیت میں بظاہر تو مختلف رجحانات ومیلانات انفرادی طور سے آزادانہ کارکردگی کا مظاہرہ کرتے ملتے ہیں، لیکن سیارگان کی مانند وہ بھی اس نفسی مرکز کے تابع ہوتے ہیں جو لاشعوری ہونے کے باوجود بھی اساسی اہمیت رکھتا ہے۔ ان خطوط سے شاید ایسے ٹکڑے تو نہ نکل سکیں جن سے اس کی شخصیت کے نفسی مرکز کا بلاواسطہ طور سے اندازہ لگانا ممکن ہو لیکن بعض اشارات سے ہم بالواسطہ طور سے اس نفسی مرکز کا سراغ ڈھونڈ سکتے ہیں اور اس ضمن میں اساسی اہمیت اظہارِ خلوص اور مطالبہ خلوص کو دی جا سکتی ہے۔ پھر جس پرزور اور بھرپور طریقہ سے اس کا تذکرہ ملتا ہے اس سے تو یہ اندازہ لگانا بے جا نہیں کہ اس کی زندگی میں خلوص بعض نفسی تقاضوں سے

وابستہ ہے۔

ہمیں یہاں خلوص اور اس کی تشکیل کرنے والے عناصر و عوامل کا نفسیاتی تجزیہ مقصود نہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ خلوص کے متمنی افراد کی اکثریت میں عدم تحفظ کا احساس مریضانہ صورت اختیار کر جاتا ہے۔ عدم تحفظ کا احساس خاص نفسی پیچیدگیوں سے عبارت ہوتا ہے۔ بچپن کا ناخوشگوار ماحول اور اس سے وابستہ تلخ یادیں اس ٹیڑھی عمارت کے لئے اولین خشت کا کام کرتی ہے۔ مرض[1]، معاشی بدحالی[2] اعصابی[3] کمزوری[4]، اور اس سے جنم لینے والی ذہنی پریشانی[5] اور پژمردگی[6]۔ یہ سب بچپن کے

---

[1] "میں ایک عرصے سے تندرست تھا اور آپ کو اس پر تعجب ہوا تھا اب آپ کا تعجب یہ سن کر دور ہو جائے گا کہ میں پچھلے ہفتہ سے علیل ہوں۔ سینے میں شدت کا درد ہو رہا ہے۔ ناک بہہ رہی ہے ہلکا ہلکا بخار ہے اعضا شکنی کی بھی شکایت ہے اور کیا کچھ نہیں طبیعت سخت علیل ہے۔"

[2] "میری اصلی شادی میں ابھی کچھ دیر ہے۔ اس دیر کا باعث میری مالی کمزوری کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے" یا "سول سرجن کے زیر علاج ہوں۔ وہ کہتا ہے ہسپتال میں داخل ہو جاؤ مگر ادھر چھٹیاں ملتی ہیں تو تنخواہ نہیں ملتی۔ عجیب مصیبت میں پھنس گیا ہوں"۔ اس سے اگلے ماہ کا خط یوں ہے "میں ہسپتال میں ابھی تک داخل نہیں ہو سکا۔ کام اسی رفتار سے کر رہا ہوں۔ ہسپتال میں داخل ہونے کا مطلب یہ ہے کہ میں ایک مہینہ بیکار رہوں گا اور ایک مہینہ بیکار رہنا میرے لئے بہت مشکل ہے۔ دیکھئے خدا کیا اسباب پیدا کرتا ہے"۔

[3] "میں انجکشن صرف اعصابی کمزوری دور کرنے کے لئے لے رہا ہوں اور کوئی خاص بات نہیں"۔ "طبیعت بہت اداس رہتی ہے"۔

[4] "میں بہت کچھ لکھنا چاہتا ہوں مگر نقاہت ـــــ وہ مستقل نقاہت جو میرے اوپر طاری رہتی ہے کچھ کرنے نہیں دیتی"۔

"دراصل میں تھک گیا ہوں۔ بے حد تھک گیا ہوں۔ آج کل یہ سوچ رہا ہوں کہ مجھے کیا سوچنا چاہیئے"۔

[5] "میری ذہنی پریشانیاں دن بدن بڑھ رہی ہیں۔ خدا اپنا فضل کرے"۔

[6] "میں ایک INTELLECTUAL WRECK ہوں"۔

"میں ایک شکستہ دیوار ہوں جس پر سے پلستر کے ٹکڑے گر گر کر زمین پر مختلف شکلیں بناتے رہتے ہیں"۔

حالات سے متعین شدہ رجحان میں مزید تقویت کا باعث بنتے ہیں۔ اس احساس کے ردِ عمل میں خاصا تنوع ملتا ہے۔ اگر ایک ہمیشہ کے لئے غیر واقعی ہوکر ذہنی واہموں کے جال میں الجھ کر رہ جاتا ہے تو دوسرا خود کو خام ناکمل[1] یا کمزور محسوس کرتے ہوئے (دعوت پسندانہ یا مریضانہ طور سے) مضافِ ذلیت میں سیرتِ فولاد پیدا کرنے کے لئے سعی کناں رہتا ہے۔ کوئی (منٹو کی مانند) شراب یا دستو فسکی کی مانند جوئے میں پناہ تلاش کرتا ہے۔ تو کوئی کاسۂ دل لے کر پیار کی بھیک اور محبت کی زکوٰۃ مانگتے مانگتے دن پورے کر دیتا ہے۔ اس نے خود بھی کہا ہے: "جوا کھیلنا، شراب پینا اور اس قسم کے دوسرے فعل جسم سے تعلق رکھتے ہیں مجھ میں روحانی کمزوریاں اور ذہنی خامیاں ہیں، جن کی تفصیل میں جانے کے لئے میرے قلب میں سکون نہیں۔"

منٹو کے لئے خلوص کی اہمیت کا کچھ خطوط سے اندازہ ہو سکتا ہے۔ مثلاً دوسرے خط میں یہ بھی لکھا ہے: "اگر دنیا میں مخلص آدمی خال خال نہ ملتے تو میں آپ کے لئے بہت کچھ کر سکتا تھا۔ جو چیزیں میں آپ کو روانہ کر رہا ہوں وہ آپ کو شاید ہی کوئی اور روانہ کرے۔ دنیا اس ڈھب پر استوار کی گئی ہے۔" یہ فقرات بہت معنی خیز ہیں کہ تعلقات کی ابتدا ہی میں اپنے خلوص کا اندازہ کرانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس سے اگلے خط میں یوں لکھا ہے: "خدا کرے کہ آپ کے سینہ میں اخلاص بدرجۂ اتم موجود ہو۔ لیکن میں چلتے چلتے ایسے مقام پر آگیا ہوں جہاں انسان SCEPTIC بن جاتا ہے۔" اور اس کے بعد والے خط میں ہی نفسیاتی اہمیت کے یہ جملے ملتے ہیں: "مجھ میں جو چیز آپ کو پسند آئی ہے اور جسے آپ خلوص کا نام دیتے ہیں اس کو میں اپنی ناقابلِ اصلاح کمزوری سمجھتا

---

[1] "کچھ بھی ہو مجھے..... کچھ اور بھی ہونا چاہیئے۔"

"میری زندگی ایک دیوار ہے جس کا پلستر میں ناخنوں سے کھرچتا رہتا ہوں۔ کبھی چاہتا ہوں کہ اس کی تمام اینٹیں پراگندہ کر دوں، کبھی یہ جی میں آتا ہے کہ اس ملبہ کے ڈھیر پر ایک نئی عمارت کھڑی کر دوں۔ اسی ادھیڑبن میں لگا رہتا ہوں۔"

ہوں۔ ایسی کمزوری جو میری صحت، میری روح پر بُرا اثر کرنے کا موجب بن رہی ہے"
خلوص کی مریضانہ نوعیت کا تصرفیت کے اس احساس سے اندازہ لگانا مشکل نہیں
جو اس طویل اقتباس سے عیاں ہے: "جب میں کسی سے دوستی کرتا ہوں تو مجھے اسی بات
کی توقع ہوتی ہے کہ وہ اپنا آپ میرے حوالے کر دے گا۔ دوستی کرنے کے معاملہ میں
میرے اندر یہ ایک زبردست کمزوری ہے جس کا علاج مجھ سے نہیں ہو سکتا۔ آپ
کو یاد ہو گا کہ جب آپ نے اپنی دوستی کا ہاتھ میری طرف بڑھایا تھا تو میں نے آپ سے
کئی مرتبہ کہا تھا کہ آپ مجھے دوست نہ بنائیں۔ صرف اسی کمزوری کے باعث میں نے
آپ سے درخواست کی تھی۔ اب پھر میری آپ سے یہی درخواست ہے۔ ندیم صاحب
معاف فرمائیے گا "منصور" سے ایکا ایکی (غیر ضروری بالوں کی طرح) علیحدہ کر دیئے جانے
پر اب میرے دل میں بہت تلخی پیدا ہو گئی ہے۔ میں اب ہر وقت سہما سا رہتا ہوں کہ
ممکن ہے کسی روز آپ بھی میرے ساتھ یہی سلوک نہ کریں۔ مجھے تو یہ بھی ڈر رہتا ہے کہیں
میرے اپنے ہاتھ پاؤں مجھ سے باغی نہ ہو جائیں۔ اللہ رحم کرے، دل میں بہت تلخی
کے ساتھ ساتھ ایک تلخ بات بھی تھی"۔ چنانچہ اس نے ایک اور موقع پر یوں لکھا: "دوستوں
اور ان کی دوستی کے بارے میں آپ بالکل استفسار نہ کیجئے۔ یہ ایک تلخ بات ہے جس
کا اعادہ بہت مشکل ہے"۔

منٹو کے خطوط کا مجموعی تاثر ہمارے سامنے ذہنی الجھنوں کے شکار اور پریشان
حال قلمکار کی تصویر پیش کرتا ہے وہ خود بھی "جذبات کی علالت" "روحانی کمزوری"
اور "ذہنی خامیوں" کو تسلیم کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ منٹو ایسا حساس انسان اور معاشرہ
میں گرے پڑے افراد کی نفسی گہرائیوں میں جھانکنے والا فنکار خود اپنی ذات کے بن لو نہاں خانوں
میں کیسے نہ جھانکتا۔ لیکن ذاتی تحلیلِ نفسی آسان کام نہیں اس کے لئے تو غیر معمولی ایسی تحلیلی
صلاحیت اور ژرف نگاہی نفسی بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے جبکہ عام افراد (جن
میں منٹو ایسے فن کار بھی شامل ہیں) کا تو یہ حال ہے کہ جیسے جیسے لاشعور کی تہیں کھلتی
جاتی ہیں اور فرد ذہن کے تاریک تنہاں خانہ میں قدم قدم نیچے اترتا جاتا ہے ویسے ویسے

ہی لاشعوری مزاحمت بھی بڑھتی جاتی ہے تب ایک ایسا مرحلہ بھی آجاتا ہے جہاں یا تو وہ حقائق کی تاب نہیں لا سکتا۔ ورنہ وہ اسے مسخ (مگر خاطر خواہ) صورت میں نظر آنے لگتے ہیں اور یوں اگر اس کام سے درگزر نہ کرے تو پھر ایبل ڈولا کی مانند خود کو ماہرین نفسیات کے سپرد کر دیتا ہے۔ الغرض محض ذاتی تفہیم سے تسخیر لاشعور ہفت خواں طے کرنے کے مترادف ہے اور ان خطوط کے آئینہ میں ہمیں منٹو بھی ایک ہفت خواں طے کرتے ہوئے ملتا ہے۔ اس نے اپنی ذات کے ضمن میں کافی سے زیادہ بے تکلفی سے کام لیا ہے بلکہ بعض اوقات تو یہ احساس ہوتا ہے جیسے کرب ناک اذیت میں مبتلا ذات کے تذکرہ سے وہ اگر اذیت کوشی پر مبنی مسرت حاصل نہیں کر رہا تو کم از کم اس سے ایک طرح کی اناتی تسکین تو ضرور پاتا ہے۔ واضح رہے کہ منٹو اس قلمی دوستی سے بہت مطمئن معلوم ہوتا ہے کیونکہ ایک خط میں اس نے یوں لکھا ہے "میں آپ کا بے حد ممنون و متشکر ہوں کہ آپ نے اپنے دل میں مجھے بہت اچھی جگہ دے رکھی ہے۔ حالانکہ میں اس کا اہل نہیں۔ یہ سب بہت اچھا ہے کہ آپ اور مجھ میں کافی فاصلہ ہے اور ہم نے ابھی تک ایک دوسرے کو نہیں دیکھا۔ کیونکہ مجھے یقین ہے کہ جب ہم ایک دوسرے کے قریب ہو گئے تو وہ بات جاتی رہے گی۔ جو اس وقت میں یا آپ محسوس کرتے ہیں۔ انسان بے حد ذلیل ہے (معاف کیجئے گا) اور دل ایسی چیز ہے کہ اس پر میل جمتے دیر نہیں لگتی۔ مجھ میں ایک لاکھ ایک عیب ہیں جو اس وقت آپ کی نگاہوں سے پوشیدہ ہیں۔ جس وقت آپ میرے قریب آ گئے تو میں بالکل ننگا ہو جاؤں گا۔ کیا یہی اچھا نہیں کہ ہم دور ہی دور رہیں۔"

— کیا یہ محض کسرِ نفسی ہے؟

میرے خیال میں تو ایسا نہیں۔ ہمارے پاس اس وقت منٹو کے تمام خطوط موجود نہیں اس لئے حتمی طور سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ سبھی کے ساتھ ایسی ہی بے تکلفی روا رکھتا تھا۔ اس سلسلہ میں میری ذاتی رائے تو یہ ہے کہ منٹو (یا کوئی بھی) تمام احباب کے ساتھ بے تکلفی کی یکساں سطح برقرار نہیں رکھ سکتا۔ بے تکلفی کا انحصار ہمیشہ تعلقات کی نوعیت

پر ہوتا ہے۔ بعض اوقات احباب کی بعض کمزوریوں یا ذہنی کوتاہیوں کی بنا پر اچھے خاصے تعلقات کے باوجود بھی انہیں اپنی ذات کے رازوں کا امین نہیں بنایا جاسکتا جب کہ ایک حساس اور ہمدرد اجنبی کے آگے دل کھول کر رکھ دیا جاتا ہے۔ ندیم بھی منٹو کے لئے ایسا ہی حساس اور ہمدرد اجنبی ہی معلوم ہوتا ہے۔ ندیم کے خطوط ہمارے سامنے

نہیں اس لئے ہم ان کے جوابات سے ناآشنا ہیں اور نہ ہی یہ معلوم ہو سکتا ہے کہ کن باتوں کے جواب میں منٹو نے وقتاً فوقتاً ذات کے بعض گوشوں کو بے نقاب کر دیا۔ لیکن منٹو ہی کے خطوط سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ندیم نسبتاً کم عمری اور کم شہرت کی بنا پر یقیناً "نیازمندانہ انداز" رکھتا ہوگا۔ ویسے بھی ایک ابھرتا ہوا فنکار اپنے افسانوں کے مداح مدیر کو خوش کرنے کی کوشش کیوں نہ کرے گا۔[1] نتیجہ میں یہ نیازمندانہ انداز عدم تحفظ کے شکار اور اناکی تسکین کے خواہاں فنکار کے لئے ذرا نم ہو تو مٹی کی زرخیزی والی بات ہو جاتی ہے۔ یہ امر ذہن نشین رہے کہ منٹو کے ابتدائی خطوط "سرپرستانہ" انداز کے حامل ہیں۔ اس سے جہاں خط لکھنے والے نے نفسی تسکین پائی وہاں خط وصول کرنے والا بھی کسی کا اعتماد پاکر مسرت محسوس کرتا ہوگا اور اسی لئے "تو منٹو ملاقات نہیں کرنا چاہتا کہ اس سے تعلقات میں تو بلاشبہ استواری اور گہرائی آجاتی ہے۔ لیکن وہ نفسی تعلق — جو منٹو کے لئے زیادہ اہمیت رکھتا ہوگا — ضرور مجروح ہو جاتا" اور بالآخر ایسا ہی ہوا۔ قیام پاکستان کے بعد کسی وجہ سے ہی تعلقات ٹوٹ گئے۔ منٹو نے اس سلسلہ میں بے تکلفی سے کام لیتے ہوئے بہت پہلے یہ بتا دیا تھا: "مجھ میں بحیثیت ایک انسان کے بے حد کمزوریاں ہیں اس لئے مجھے ہر وقت ڈر رہتا ہے کہ یہ کمزوریاں دوسروں کے دل میں میرے متعلق نفرت پیدا کرنے کا موجب نہ ہوں اور اکثر اوقات ایسا ہوا کہ ان ہی کمزوریوں کے باعث مجھے کئی صدمے

---

[1] ایک خط کے حاشیہ میں ندیم نے یوں لکھا ہے "ممکن ہے مرتب نے منٹو مرحوم سے "مصور" میں کوئی تعریفی نوٹ لکھنے کی درخواست کی ہو۔ یہ نوشتوں کی عام کمزوری ہے۔"

اٹھانے پڑے ہیں میں اس تلخ حقیقت کے پیشِ نظر شاید آپ سے کئی بار کہہ چکا ہوں کہ آپ میرے متعلق کوئی رائے مرتب نہ کریں۔

ان کمزوریوں کا کئی مواقع پر تذکرہ تو ہے مگر ان کی تفاصیل نہیں ملتیں۔ لیکن منٹو کے خطوط سے ہی اس کی وہ نفسی تصویر مرتب ہو جاتی ہے جس کے اساسی خطوط یقیناً ان ہی کمزوریوں پر مبنی ہوں گے۔ خطوط کی تاریخی ترتیب سے اس کی شخصیت کے تدریجی انتشار کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے۔

لکھا ہے یوں منٹو نے ـــ

"میں ایک عرصے سے اپنے وجود کو "تورگنیف" کے الفاظ میں چھکڑے کے پانچویں بے معنی پہیئے کے مانند فضول سمجھتا ہوں اسی لئے میں نے چاہا کہ کسی کے کام آ سکوں۔ کھائی میں پڑی ہوئی اینٹ اگر کسی دیوار کی چنائی میں کام آ سکے تو اس سے بڑھ کر اور کیا چاہ سکتی ہے۔"

(اپریل ۱۹۳۷ء)

"آپ کی پریشانیاں میں سمجھ سکتا ہوں اس لئے کہ میں بھی ایسی ہی الجھنوں میں گھرا ہوا ہوں۔ زندگی کا معنی جیسا کہ میں سمجھتا ہوں ایک طویل ہرج ہے۔" (مئی ۱۹۳۸ء)

"میں دراصل آج کل ایسی جگہ پہنچا ہوا ہوں جہاں یقین اور انکار میں تمیز نہیں ہو سکتی۔ جہاں آپ سمجھتے ہیں اور نہیں بھی سمجھتے۔ بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دنیا ساری کی ساری مٹھی میں چلی آتی ہے اور بعض اوقات یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ہم ہاتھی کے جسم پر چیونٹی کی طرح رینگ رہے ہیں۔ یہ ایک ایسا COMPLEX ہے جو لفظوں میں بیان نہیں ہو سکتا۔ اس سے روح اور دماغ کو سخت تکلیف پہنچ رہی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کیا جائے۔"

"میں یہ چاہتا ہوں کہ میرے پاس ایک ایسا سوئچ بورڈ

(SWITCH BOARD) آ جاتے جس سے میں حسبِ خواہش روشنیاں پیدا کر سکوں۔ جس وقت چاہوں گھُپ اندھیرا کر دوں اور جس وقت چاہوں روشنی کا سیلاب بہا دوں۔ کیا ایسی چیز مل جائے گی؟ کچھ کہا نہیں جا سکتا۔“

”کچھ بھی ہو مجھے اطمینان نصیب نہیں ہے میں کسی شئے سے مطمئن نہیں ہوں۔ ہر شے میں مجھے ایک کمی سی محسوس ہوتی ہے۔ میں خود اپنے آپ کو نامکمل سمجھتا ہوں۔ مجھے اپنے آپ سے کبھی تسکین نہیں ہوتی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میں جو کچھ ہوں۔ جو کچھ میرے اندر ہے وہ نہیں ہونا چاہیئے۔ اس کی بجائے کچھ اور ہی ہونا چاہیئے[1]۔“ (جنوری ۱۹۳۹ء)

”میں اپنی زندگی کا ۳/۴ حصہ بدپرہیزیوں کی نذر کر چکا ہوں۔ جب سے میں نے ہوش سنبھالا ہے پرہیز نہیں کیا۔ اب تو یہ وقت آ گیا ہے کہ پرہیز کا لفظ ہی میری ڈکشنری سے غائب ہو گیا ہے میں یہ سمجھتا ہوں کہ زندگی اگر پرہیز میں گزاری جائے تو بھی قید ہے۔ اگر بدپرہیزیوں میں گزاری جائے تو بھی قید[2]۔ کسی نہ کسی طرح ہمیں اس اونی جراب کے دھاگے کا ایک سرا پکڑ کر اسے ادھیڑتے جانا ہے اور بس! میں اپنا کام آدھے سے زیادہ کر چکا ہوں، باقی آہستہ آہستہ کروں گا اس لئے کہ میں بہت جلد مرنا نہیں چاہتا۔ جس روز مجھے معلوم ہو گیا کہ میں کیا ہوں تو میں موت کو جاننے میں پس و پیش نہیں کروں

---

[1] اس خط کے ساتھ ہی اس خط کا بھی مطالعہ کیجئے: ”میری زندگی ایک دیوار ہے ......“

[2] غالب کے ساتھ موازنہ کیجئے:

”کیوں ترکِ لباس کرتے ہو، پہننے کو تمہارے پاس ہے کیا جس کو اتار پھینکو گے۔ ترکِ لباس سے قیدِ ہستی مٹ نہ جائے گی۔ بغیر کھائے گزارا نہ ہو گا۔ غمی، خوشی، رنج و آرام کو ہموار کرو جس طر[ح] ہو اسی صورت سے بہر صورت گزارے جاؤ۔“

گا:

"دماغ ہر وقت کام کرنے کے باعث تپتا رہتا ہے میرا نارمل درجہ حرارت ایک ڈگری زیادہ ہے جس سے آپ میری اندرونی تپش کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔"

"میں بہت کچھ لکھنا چاہتا ہوں مگر نقاہت — وہ مستقل تھکاوٹ جو میرے اوپر طاری ہے کچھ کرنے نہیں دیتی۔ اگر مجھے تھوڑا سا سکون بھی حاصل ہو تو میں وہ بکھرے ہوئے خیالات جمع کر سکتا ہوں جو برسات کے پتنگوں کی مانند اڑتے پھرتے ہیں مگر ...... اگر، اگر ...... کرتے میں کسی روز مر جاؤں گا اور آپ بھی یہ کہہ کر خاموش ہو جائیں گے "منٹو مر گیا" ...... منٹو تو مر گیا، صحیح ہے ...... مگر افسوس اس بات کا ہے کہ وہ خیالات بھی مر جائیں گے جو اس کے دماغ میں محفوظ ہیں۔"

"اگر کوئی صاحب میرے ساتھ وعدہ کریں کہ وہ میرے دماغ میں سے سارے خیالات نکال کر ایک تو بل میں ڈال دیں گے تو منٹو آج مرنے کو تیار ہے۔ منٹو، منٹو کے لئے زندہ ہے ...... مگر اس سے کسی کو کیا ..... منٹو ہے کیا بلا ..... چھوڑیئے اس فضول قصے کو۔ آیئے کوئی اور بات کریں۔" (فروری ۱۹۳۹ء)

"میں ڈرتا ہوں، اندھیرے میں رہنے والا زیادہ روشنی دیکھنے کی تاب نہیں رکھتا۔ تمہارا ہر خط مجھے ڈرا دیتا ہے۔ کیا کروں عمر بڑھنے کے ساتھ مجھ میں

---

[a] اس کے ساتھ ہی یہ خط بھی ملاحظہ ہو:

"دراصل میں اپنے اندر وہ بات ڈھونڈ رہا ہوں جو مجھے کرنا ہے۔ اگر مجھے یہی کچھ کرنا ہے جو میں اب تک کر چکا ہوں تو یہ کچھ بھی نہیں، یعنی کوئی بڑا کارنامہ نہیں۔ اگر مجھے ایسے ہی افسانے لکھنے ہیں تو پھر میں ایک خاص لائحہ عمل مرتب کروں گا اور اس کے مطابق کام کروں گا زیادہ مغز ماری کی کیا ضرورت ہے۔" (مئی ۱۹۴۳ء)

بچپن آتا جاتا ہے۔ ایک دن ایسا بھی آئے گا جب گھٹنوں کے بل چلوں گا اور تتلا تتلا کر باتیں کروں گا۔ لوگ پوچھتے ہیں، میں سکرٹاتا ہوں۔"

"زندگی کے جن ادوار سے گزر رہا ہوں اس پر نظر کرنے کی میرے پاس فرصت نہیں۔ کئی اسٹیشن آتے ہیں جن پر میری زندگی کی گاڑی ٹھہرتی ہے۔ مگر میں تھکاوٹ سے چور سفر کے آغاز ہی سے تنگ آیا ہوا وہ بورڈ ہی نہیں پڑھ سکتا جس سے مجھے سٹیشن کا نام معلوم ہو جائے۔ عجب حالت ہے۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا اور سمجھ میں آئے بھی کیسے جب کہ سمجھنے کی فرصت ہی نہیں۔" (جون ۱۹۳۹ء)

"خودکشی کرنا بڑی ہمت کا کام ہے۔ مجھ سے اتنی ہمت نہیں ہو سکی تھی۔" (دسمبر ۱۹۴۰ء)

"آپ بے فکر رہیں مجھے ابھی زندہ رہ کر بہت سے تماشے دیکھنے ہیں۔" (۲۳ دسمبر ۱۹۴۰ء)

"بات یہ ہے کہ اب میری دماغی حالت میں بڑا تغیر واقع ہو گیا ہے۔ سینکڑوں چیزیں بیک وقت سوچنے سے میں افراتفری کے عالم میں رہتا ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ اس دوران میں کوئی قابل قدر چیز نہیں لکھ سکا۔"

"بہت زیادہ شراب پینے لگا ہوں۔ اس لئے نہیں کہ کچھ لکھوں کچھ پی کر میں لکھ ہی نہیں سکتا۔" (مئی ۱۹۴۳ء)

"تمہاری علالت بہت افسوسناک ہے مگر یہ اور بھی زیادہ افسوسناک بات ہے کہ میں اب کسی کی علالت کے دکھ کو محسوس نہیں کر سکتا شاید اس لئے کہ میں خود جسمانی اور روحانی طور پر علیل رہتا ہوں۔ اللہ میرے حال پر رحم کرے!"

(ستمبر ۱۹۴۳ء)

یہ ہے منٹو کے ذہنی انتشار کی خودنوشت سوانح! یہ مجمل اور پریشان خطوط سے مرتب ہوئی ہے اور اس لئے اس کی نفسی اہمیت مسلّم!

جیسے کہ مضمون کی ابتدا میں لکھا گیا ہے منٹو کے ان خطوط سے اس کی شخصیت کی تفہیم کے لئے نفسیاتی اہمیت کا سوانحی مواد ہی حاصل نہیں ہوتا بلکہ ان میں اس نے علمی کہانی کی تکنیک، فلمی گانوں، فن افسانہ نگاری اور کہیں کہیں اپنے فن پر بھی روشنی ڈالی ہے، اہیں علمی کہانیوں، منظرناموں اور گانوں سے تو کوئی تعلق نہیں لیکن افسانوی تکنیک کے بارے میں اس کے خیالات قابلِ قدر ہی نہیں بلکہ مختلف خطوط میں بکھرے ان تنقیدی اشارات کی اہمیت اس لئے اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ اس نے باضابطہ تنقیدی مقالات نہ لکھے تھے اور یوں یہ اشارات منٹو کے قلم سے نکلنے کی بنا پر اور بھی اہم قرار پاتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اب اردو میں افسانوی ادب اور تکنیک پر مبسوط مقالات کی موجودگی میں انہیں محض اشارے ہی سمجھنا ہوگا۔ اب یہ اور بات ہے کہ بعض اشارے اتنے بلیغ ہیں کہ وہ راہنما ستارے کا روپ دھار لیتے ہیں۔

پہلا خط احمد ندیم قاسمی کے افسانہ "بے گناہ" پر تبصرہ کی حیثیت رکھتا ہے اس میں مندرجہ ذیل تنقیدی اشارات ملتے ہیں۔

ا: "اس قسم کے جذبات میں ڈوبے ہوئے افسانے اردو میں بہت کم شائع ہوتے ہیں۔"

ب: "افسانے کے موضوع کو . . . . . نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ اس کو چھو کر بھی دیکھا ہے۔"

ج: "افسانے میں OBJECTIVE ٹچ بہت پیارے اور موزوں و مناسب ہیں۔"

د: "ATMOS PHERIC ٹچ بہت اچھے ہیں۔" اور

ر: "......افسانہ میں دو تین عروجی مناظر بہت APPEALING ہیں۔"

ان سب کی وضاحت نہیں کی گئی ان سے اتنا اندازہ لگانا ناممکن نہیں کہ مختصر افسانہ کی تکنیک کے تمام لوازمات اور مبادیات سے وہ پورے طور سے آشنا ہے، اس

سلسلہ میں جذبات میں ڈوبنا یقیناً غلط فہمی پیدا کر سکتا ہے۔ کیونکہ آج افسانہ میں اندھی جذباتیت، جذبات پرستی یا بلا مقصد جذباتی استعمال ناپسندیدہ ہے۔ لیکن میرے خیال میں اس سے منٹو کی شدتِ تاثر سے مراد ہوگی اس لئے کہ بعد کے ایک اور خط میں ہمیں یہ سطریں بھی ملتی ہیں: "میں خود SENTIMENTAL ہوں، مگر میں سمجھتا ہوں کہ ہمیں افسانوں میں SENTIMENT زیادہ نہیں بھرنا چاہیئے۔ آپ کے افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بعد مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ SENTIMENT آپ کی نیخ تک پہنچ چکا ہے اس کو دبانے کی کوشش کیجئے۔"

دیگر تمام خصوصیات خود اس کے اپنے افسانوں کی بھی خصوصیات ہیں۔ خصوصاً "موضوع کو محسوس ہی نہ کرنا بلکہ اس کو چھو کر بھی" دیکھنا، بہت ہی معنی خیز ہے۔ خود منٹو بھی ان ہی افسانہ نگاروں میں سمجھا جاتا ہے جو موضوع میں ڈوب کر کرداروں میں سما جاتے ہیں بلکہ یہ خصوصیت ہر اعلیٰ فن پارہ کے لئے اساسی حیثیت رکھتی ہے۔ اس افسانہ کے ضمن میں بعد کے ایک اور خط میں یہ فقرہ بھی ملتا ہے: "خیالات و افکار کی تشکیل میں سادگی تھی جو میکسیم گورکی مرحوم کے افسانوں کا طرۂ امتیاز ہے۔" اور یہ بھی منٹو کے اپنے افسانوں کی نمایاں خصوصیت ہے ـــ اس نے افراد کی الجھی ہوئی نفسی کیفیات کو تو موضوع بنایا لیکن اسلوب یا ترتیبِ واقعات میں کبھی بھی الجھاؤ روا نہ رکھا چنانچہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانے "دس منٹ بارش میں" پر بھی اس نے یہی اعتراض کیا ہے کہ "خوب لکھا ہے مگر طرزِ بیان بہت الجھا ہوا ہے۔"

ندیم کے افسانے پر اظہارِ رائے کے ساتھ ہی اس نے اپنے افسانوں کے سلسلے میں بھی اظہارِ خیال کیا ہے مثلاً "مرزا شیخ کے آنسو" کے بارے میں یہ لکھا ہے: "میں نے اس کو لکھتے وقت انتہائی کوشش کی تھی کہ کوئی لفظ بھی غیر ضروری نہ ہو۔" دراصل منٹو نے مختصر افسانے کو صحیح معنوں میں مختصر افسانے کے فن کی حیثیت سے سمجھا اور برتا۔ "موتری" ایسا مختصر اور کامیاب افسانہ یا "سیاہ حاشیے" کے افسانچے پڑھتے وقت یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ شروع سے ہی غیر ضروری لفظ لکھنے سے پرہیز ہی نہ کرتا رہا

بلکہ اسے مختصر افسانے کے فن کی خصوصیت بھی سمجھتا رہا۔ کیونکہ بعد ہی کے ایک خط میں ندیم کے ایک افسانہ میں یہی ایک خامی نکالی ہے "۔ آپ بقدرِ کفایت ضبط کو کام میں نہیں لاتے، آپ کا دماغ اسراف کا زیادہ قائل ہے۔ ایک چھوٹے سے افسانے میں آپ نے سینکڑوں چیزیں کہہ ڈالی ہیں۔ حالانکہ وہ کسی دوسری جگہ کام آسکتی ہیں۔ آپ کا یہ افسانہ پڑھ کر آپ مجھے اس بچے کی مانند نظر آتے جو سینما ہال میں فلم دیکھتے دیکھتے بیچ میں کئی بار بول اٹھتا ہے۔ آپ نے بہت سی چیزوں کو ایک چھوٹے سے برتن میں جمع کرنے کی کوشش کی ہے ...... آپ نے کئی سطور اس چھوٹی سی چیز کی نذر کردی ہیں، حالانکہ چند لفظوں میں آپ اپنا مطلب واضح کر سکتے تھے"۔

ندیم کے افسانے "ماں" پر یوں تبصرہ کیا ہے "۔ ایک اچھے افسانے کو خراب EDI- نے پھیکا بنا دیا ہے -TING۔ آپ ترتیب کا بہت خیال رکھا کریں اس کے علاوہ "ماں" میں آپ نے گرم اور سرد پانی کو سمونے کی کوشش کی ہے جس میں آپ ناکام رہے ہیں، بہتر ہوتا کہ آپ ایک ہی موضوع کو پیش نظر رکھتے "۔ یہاں بھی افسانہ کے فن کے سلسلہ میں دو اہم باتوں کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ افسانہ میں حسنِ ترتیب اور خود کو ایک ہی موضوع تک محدود رکھنا — یہ دونوں باتیں ناول کے لئے شاید ضروری نہ سمجھی جائیں لیکن مختصر افسانہ کیلئے یہ بہت ضروری ہیں۔ ناول کی وسعت جنگل کے پھیلاؤ ایسی ہے اس میں سب کچھ کھپایا جا سکتا ہے لیکن مختصر افسانہ تو ایک کیاری کی مانند ہے۔ اگر اس میں ترتیب و توازن سے خوش سلیقگی کا مظاہرہ نہ ملے یا ایک سے زائد موضوعات یا بہت سے اہم کرداروں کی تصویر کشی سے انتشارِ توجہ ہو تو ایسا افسانہ تکنیکی لحاظ سے ناکام گنا جا سکتا ہے۔

ان خطوط میں تکنیک کے ساتھ ساتھ بعض ایسے امور پر بھی بحث ملتی ہے جن سے منٹو کے فن کو سمجھنے میں بھی امداد لی جا سکتی ہے۔ ایک خط کا اقتباس تو اس کے افسانوں کے لئے اچھا خاصا منشور نامہ ہی بن جاتا ہے لکھا ہے " ہمارے ادبی رسائل صحیح ادب

ٍ؎ یہ "منٹو کے افسانے" میں شامل ہے اور تین صفحات پر مشتمل ہے۔

کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو بہت کچھ لکھا جا سکتا تھا۔ پتی ورتا، استریوں اور نیک دل بیویوں کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اب ایسی داستانیں فضول ہیں۔ کیوں نہ ایسی عورت کا دل کھول کر بتایا جائے جو اپنے پتی کی آغوش سے نکل کر کسی دوسرے مرد کی بغل گرما رہی ہو اور اس کا پتی کمرے میں بیٹھا سب کچھ دیکھ رہا ہو۔ گویا کچھ ہو ہی نہیں رہا— زندگی کو اس شکل میں پیش کرنا چاہیے جیسی کہ وہ ہے"۔ یہ بہت ہی معنی خیز اور اہم ٹکڑا ہے۔ اس ابنارمل صورتِ حال سے بیشتر احباب اختلاف کر سکتے ہیں۔ لیکن اسے زندگی سے باہر نہیں کیا جا سکتا۔ آخری فقرات بہت ہی کارآمد ہیں اور منٹو کے فن اور فلسفۂ حیات کی کلید قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ "زندگی — جیسی کہ وہ ہے" ہا منٹو کا یہی موٹو رہا ہے اور وہ "تھی" (ماضی پرستی روایات پرستی) "ہوگی" (رومانی داستانیں، تخیلی افسانے) اور "ہونی چاہیئے" (اخلاقی مباحث اور مخصوص تعصبات) ان سب کو مسترد کرتے ہوئے خالص بلکہ RAW قسم کی حقیقت نگاری کا پرچار کرتا تھا ہے۔ اس کے افسانے پڑھ کر بعض اوقات جو منہ پر تھپیڑ پڑنے کا سا احساس ہوتا ہے تو وہ بھی اسی اندازِ نظر کا پیدا کردہ ہے۔ ذرا تصور کیجیے اگر منٹو اس سچویشن کو — جیسی کہ وہ ہے — کے رنگ میں لکھتا تو کیسا افسانہ بنتا؟

ایک اور خط میں اس سے بھی زیادہ اہم ٹکڑا ملتا ہے۔ "عشق و محبت کے متعلق سوچتا ہوں تو صرف شہوانیت ہی نظر آتی ہے۔ عورت کو شہوت سے الگ کر کے میں یہ دیکھتا ہوں کہ وہ پتھر کی ایک مورتی رہ جاتی ہے۔ مگر یہ ٹھیک بات نہیں۔ میں جانتا ہوں، نہیں میں جاننا چاہتا ہوں کہ پھر آخر کیا ہے — ؟ کیا ہونا چاہیئے ؟ — اگر یہ نہیں تو پھر اور کیا ہوگا۔ لیکن میں عورتوں کے بارے میں کچھ وثوق سے کہہ بھی تو نہیں سکتا۔ مجھے ان سے ملنے کا اتفاق ہی کہاں ملا ہے۔ عورت کا وہ تصور جو ہم لوگ اپنے دماغ میں قائم کرتے ہیں۔ ٹھیک نہیں ہو سکتا۔ کس قدر افسوسناک چیز ہے کہ عورتوں کے ہمسائے ہو کر بھی ہم ان کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے۔ لعنت ہے ایسے ملک پر جو عورتوں کو ہم سے ملنے کے لئے روکے! مگر — مگر کیا — کچھ

بھی نہیں۔ سب بکواس ہے"۔

اس سے پہلے خط میں جو اقتباس ہے۔ وہ یہاں نہیں۔ وہ خود بھی کچھ الجھا الجھا سا نظر آتا ہے۔ بظاہر تو ماحول کی گھٹن کی شکایت ہے لیکن اس کے ساتھ ہی عورت کی تہ تک پہنچنے کی خواہش بھی کارفرما ملتی ہے"۔ اپنے پتی کے آغوش سے نکل کر کسی دوسرے مرد کی بغل گرمانے" والی بیوی عورت کا صرف ایک روپ ہے۔ لیکن یہ ایک ہی روپ اور اس سے وابستہ جنسی فعل کی وحدت اپنے دامن میں نفسی واردات کی کثرت لئے ملتی ہے۔ اس لئے تو اس نے عورت کے مشرقی اور روایتی تصوّر کو مسترد کر دیا اب وہ عشق کو جنس کے تابع سمجھتا ہے (افسانہ، "عشقِ حقیقی") اس لئے اس کے افسانوں میں جنس، عورت اور عورت جنس کے امتزاج سے نسائی فطرت کے انوکھے اور متنوع روپ دیکھے جا سکتے ہیں (افسانہ "بڑی لڑکی") کہیں عورت جنس کو اپنے مقاصد کے لئے بروئے کار لاتی ہے (افسانہ، "پری") تو کہیں جنس عورت کو بے بس اور مغلوب کرتی ملتی ہے (افسانہ "عورت ذات" اور "بال ودھوا") اور یوں ان دو کے باہمی عمل اور ردّ عمل سے اس نے زندگی کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

ایک خط سے طوائف سے اس کی دلچسپی واضح ہوتی ہے"۔ چونکہ مسجد اور مندر میں ان دونوں قوموں کا ملاپ محال ہے اس لئے میں نے ایک ایسا پلیٹ فارم ڈھونڈا ہے جہاں یہ دونوں مل سکتے ہیں یا ملتے رہتے ہیں وہ پلیٹ فارم ہے ویشیا کا مکان جو نہ مندر ہے اور نہ مسجد۔ بس اسی مکان پر اپنے سارے افسانے کا بوجھ ڈالنا چاہتا ہوں"۔ گو یہ سطریں ایک فلمی افسانہ کے سلسلے میں لکھی گئی تھیں لیکن پھر بھی اہم ہیں۔ طوائف اس کے افسانوں میں ہندو مسلم اتحاد کے پلیٹ فارم سے قطع نظر مکمل عورت کے روپ میں بھی ملتی ہے۔ اردو ادب میں طوائف کی عمر مرزا رسوا کی امراؤ جان ادا سے کم نہیں قاضی عبدالغفار کی فلاسفر لیلیٰ اپنے منہ سے اپنی خامیاں بیان کرنے والی آغا حشر کی چنتامنی اور پریم چند کی بازارِ حُسن طوائف ـــــ ان سب کی اہمیت مسلّم! لیکن منٹو نے نئے نئے زاویوں سے طوائف پر بھرپور روشنی ڈالی ہے "ہتک" اور "کالی شلوار" وغیرہ تو اب

اپنی مثال آپ بن کر رہ گئے ہیں۔ طوائف کے مطالعہ میں وہ نہ تو اصلاح پرستی کا شکار ہوتا ہے اور نہ ہی جذباتی یا شاعرانہ انداز اختیار کیا جاتا ہے نہ وہ پوجی جاتی ہے اور نہ ٹھکرائی جاتی ہے۔ نہ وہ معاشرے کا کلنک ہے اور نہ وہ دوزخ کا انگارہ — منٹو کے ہاں وہ محض ایک پیشہ ور عورت ہے اور اس کا اسی حیثیت سے مطالعہ کیا گیا ہے۔ اور پھر منٹو کو اس سے اس لئے اور بھی دلچسپی ہے کہ وہ ہر مرد کی زد میں ہے اس لئے جہاں عارضی جنسی تعلق سے وہ اپنے گاہکوں پر اثر انداز ہوتی ہے۔ وہاں بعض اوقات کوئی گاہک بھی نادانستہ طور سے اس کی کسی ایسی دکھتی رگ کو چھیڑ جاتا ہے کہ طوائف کے پیچھے دبی عورت کا المیہ عریاں ہو جاتا ہے اور اسی لئے "ہتک" عظیم ہے۔ "یہ افسانہ خود اسے بھی پسند تھا۔" میں خوش ہوا کہ آپ کو "ہتک" پسند آیا۔ مجھے خود یہ افسانہ پسند ہے۔ میں ایسے بہت سے افسانے لکھ سکتا ہوں"۔

ان خطوط میں بیماری کے بہت سے حوالے اور تفصیلات ملتی ہیں اور دلچسپ بات تو یہ ہے کہ ایک جگہ اس نے اپنے فن کا رشتہ بیماری سے استوار کیا ہے "مجھ میں یہ عجیب بات ہے کہ بیماری کے دوران میں میری قوتِ فکر بہت تیز ہو جاتی ہے، دراصل اس کا باعث میری جسمانی حرارت کی کمی ہے۔ جونہی میرا دل و دماغ جسمانی علالت کے باعث تپ جاتا ہے، میری سوچنے کی قوت جس کو ایک خاص درجۂ حرارت مطلوب ہوتا ہے۔ اچھی طرح کام کرنا شروع کر دیتی ہے"۔ بعض خطوط میں بیماری میں لکھی گئی مخصوص تحریروں کے حوالے بھی ملتے ہیں۔ یہ عجیب یا مریضانہ سہی۔ مگر اس کی جی فی اس کو سمجھنے کے لئے ایک کلید بھی ہے، اس کے افسانوں میں گرم گرم فضا ایک خاص طرح کی اعصابی جھنجھلاہٹ اور بعض اوقات مریضانہ سا انداز روا ملتا ہے تو کہیں یہ سب کچھ بخار کے بحران اور حرارت ہی کے پیدا کردہ تو نہیں۔ منٹو کا مشہور افسانہ "نعرہ" ایک ایسے شخص کے بارے میں ہے جو اپنی پژمردگی کے بحران کو ایک نعرہ سے اڑا دیتا ہے۔ کہیں منٹو بھی تو ایسا ہی "پگلا" نہیں (نعرہ "ہمایوں" میں "پگلا" کے عنوان سے شائع ہوا تھا) جو اعصابی پژمردگی کا بحران دور کرنے کے لئے افسانوں

کی صورت میں "نعرے" لگا تا ہو، واضح رہے کہ منٹو کے بقول "مجھے یہ افسانہ بہت عزیز ہے" کیا یہی حقیقت ہے؟ تو اس بارے میں وثوق سے کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا، اب تو ہمارے سامنے حرارت کے چند مظاہر الفاظ کی صورت میں جمع ہیں۔ لیکن خود حرارت کا منبع سرد ہو چکا ہے۔

مرزا رسوا کا نظریۂ ناول نگاری

"بیچارے غریب، کم مایہ، جاہل، بدتمیز، بدصورت بھی تو آخر خدا کے بندے ہیں۔ کبھی تو ان کے حالات، خیالات، ان کی خواہشوں کی طرف التفات کرنا چاہیئے۔"

یہ اقتباس جدید دور کے کسی نقاد کی عبارت سے نہیں لیا گیا بلکہ یہ اس ادیب کے خیالات ہیں جس نے تمام عمر نہ خود کو ادیب سمجھا نہ نقاد۔ میرا اشارہ مرزا رسوا کی طرف ہے انہوں نے اپنے پہلے (مگر نامکمل) ناول "افشائے راز عرف غریب خانہ" (تاریخ اشاعت ۱۸۹۶ء) میں ناول کے فن کے بارے میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے یہ لکھا تھا اور بلاشبہ اردو کے افسانوی ادب میں یہ آواز بالکل نئی تھی۔

مرزا رسوا کے زمانہ تک تمام افسانوی سرمایہ کو داستانوں اور ناول میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے ادب نے ایک انحطاط پذیر معاشرے میں جنم لیا۔ حالت کچھ ایسی تھی کہ بقول میتھیو آرنلڈ ایک دنیا مر رہی تھی اور دوسری میں ابھی جنم لینے کی سکت نہ تھی سیاسی بدحالی اور اقتصادی تباہ حالی نے ملک اور ذہنوں میں عجیب طرح کا خلفشار پیدا کر رکھا تھا۔ ماحول میں ہر طرف پریشانی اور پژمردگی تھی۔ عوام اور فنکار سبھی پریشان تھے۔ بدیسی تاجروں کی بندربانٹ سیاسی اہمیت اختیار کر چکی تھی۔ راجے، مہاراجے اور والیان ریاست فرنگی بساطِ سیاست پر محض مہروں کی حیثیت رکھتے تھے۔ ہر روز کوئی نہ کوئی نیا ہی گل کھلتا

غرضیکہ زندگی میں اس توازن اور اعتدال کا فقدان تھا جو ایک متمدن تمدن اور مضبوط سیاسی حکومت سے عبارت ہیں۔ ہر طرف افراط و تفریط تھی اور ذہن امید و بیم کے سے عالم میں رہتا تھا۔

ایسے میں دانشوروں اور شاعروں نے تصوف میں پناہ لی اور نہیں تو "برائے شعر گفتن" کی حد تک ہی سہی — خواص نے طوائف بازی اور لذت کوشی کے کئی متنوع طریقے وضع کئے۔ عام ادبی روایات اور معاشرتی تقاضوں سے نثر نگار بھی نہ بچ سکے۔ اول تو نثر تھی ہی برائے نام اور جو تھوڑی بہت لکھی گئی وہ بھی ابتدا میں مقفیٰ اور مسجع رہی اور موضوعات کے اعتبار سے اخلاق اور تصوف کو ترجیح دی جاتی رہی۔ جب داستانیں لکھی گئیں تو ان کی اکثریت عربی فارسی کے تراجم پر مشتمل تھی۔ یہ داستانیں عشق و عاشقی، عبارت آرائی، مافوق الفطرت واقعات، عریانی، مہمات اور اخلاقی و مذہبی عناصر پر مشتمل ایک عجیب و غریب تصویر پیش کرتی ہیں۔ بنیادی لحاظ سے سبھی داستانوں میں کچھ خصوصیات مشترک ملتی ہیں خواہ وہ انشاؔ کی رانی کیتکی ایسی مختصر کہانی ہو یا طلسم ہوشربا ایسی طویل ترین داستان۔ ان سب میں فینٹسی FANTASY ایسی کیفیت ملتی ہے اور مجموعی لحاظ سے یہ MAKE BELIEVE کی سی چیزیں ہیں۔

سرسید نے ۱۸۵۷ء کے بعد یہ محسوس کیا کہ یہ جدید سیاسی نظام کا طلوع ہی نہیں بلکہ تمدنی اقدار میں تغیرات کا بھی عہد ہے۔ ان کی بصیرت نے یہ جان لیا کہ:-

قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

تمدنی اقدار کے اس تغیراتی دور میں وہی قوم اور معاشرہ خود کو سنبھال سکتا ہے جو مردہ اور کہنہ اقدار کی لاش سے لپٹا نہ رہے۔ یہ چڑھتے سورج کی پوجا نہ تھی بلکہ مستقبل کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کا احساس تھا جس نے ان سے اس اصلاحی تحریک کا آغاز کرایا جس نے ہندوستان بھر کے تعلیمی، تمدنی، فکری ادبی دھاروں کا رخ بدل کر رکھ دیا۔ جیسے ایک بڑے دریا سے چھوٹی چھوٹی نہریں نکال کر مختلف علاقوں میں سرسبزی

اور شادابی پیدا کی جاتی ہے اسی طرح سرسید کے زیر اثر حالی، شبلی اور مولانا محمد حسین آزاد نے نثر اور نظم میں اصلاحی کوششوں کا آغاز کر دیا۔ حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں قدیم شعری ادب کے ناپسندیدہ عناصر کو "عفونت میں سنڈاس سے بدتر" قرار دیتے ہوئے پہلی مرتبہ ادب اور معاشرہ، شعر اور شاعری ایسے اساسی مسائل سے بحث کرتے ہوئے اردو ادب میں نظری تنقید کی خشت اول ہی نہ رکھی بلکہ ادب کو ایک مقصد، معاشرتی اور قومی فلاح کے تحت کرنے کی کوشش بھی کی۔ شبلی نے تاریخ اور فلسفہ کے ساتھ ساتھ "شعر العجم" میں ادبی مسائل سے بھی بحث کی۔ آزاد نے لاہور میں کرنل ہالرائڈ کے ایما سے اردو میں منظومات اور نیچرل شاعری کی ترویج کے لئے "انجمن پنجاب" کے تحت جن ماہانہ مشاعروں کا سلسلہ شروع کیا (پہلا مشاعرہ ۸ رمئی ۱۸۷۴ء) گو وہ گیارہ ماہ تک ہی چلا مگر اس کے اثرات دوررس ثابت ہوئے۔

اور ایسے میں نذیر احمد نے اپنے قصوں کا آغاز کیا۔

انہیں قصہ کی دلچسپی سے اتنی غرض نہیں جتنی قوم کی بہو بیٹیوں کی "تعلیم" یا معاشرہ کی "اصلاح" کا خیال رہتا ہے۔ سب سے بڑا اعتراض کردار نگاری پر ہے۔ اصغری اکبری نصوح، صادقہ، مسٹر نوبل، مبتلا سبھی کردار کم اور کٹھ پتلیاں زیادہ ہیں۔ ہر کردار اسم بامسمیٰ ہے (شاید اسی لئے ڈاکٹر احسن فاروقی انہیں تمثیل نگار تو مانتے ہیں مگر ناول نگار نہیں) یہ کردار خط مستقیم پر چلنے والے جامد اور مثالی کردار ہیں۔

واضح رہے کہ خود نذیر احمد بھی اپنے ان قصوں کو ناول نہیں مانتے ورنہ "رویائے صادقہ" میں یوں ناول کی مذمت نہ کرتے:

"یا بڑی فضیلت پناہ لیاقت دستگاہ
ہوئیں تو ناول یعنی قصہ کہانی کے ڈھکوسلے
ہانکنے لگیں اور قصے بھی گندے ناپاک۔"

نذیر احمد کے برعکس شرر نے ناول کا لفظ سب سے پہلے اپنے قصوں کے لئے استعمال کیا۔ انہوں نے اپنے پرچہ "دل گداز" میں "ناول" اور "دنیا میں ناول نویسی

کی ابتدا" کے عنوان سے جو دو تنقیدی مضامین لکھے گو ان کی اب اہمیت محض تاریخی ہے لیکن وہ اس لحاظ سے ضرور وقیع ہیں کہ ان میں انہوں نے ناول کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ کم ازکم ان کی ناول نویسی اور مقاصد و محرکات سمجھنے کے لئے بہت اہم ہیں۔ چند اقتباسات درج ہیں:

"ناول کا لٹریچر وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں — LIGHT
LITERATURE - (ادب لطیف) کہتے ہیں اور یہ
بیکاری کے وقت میں تفریح کے لئے پڑھا جاتا ہے"

"اصل یہ ہے کہ ناول سے زیادہ کوئی مؤثر پیرایہ کسی مسئلہ یا کسی تہذیب کے ذہن نشین کرنے اور لوگوں کو پابند بنا دینے کا ہو سکتا ہی نہیں۔ ناول کا اسلوب وہ شکر ہے جو ہر کڑوی دوا کے خوشگوار بنانے کے لئے استعمال کی جا سکتی ہے۔"

"کسی عشق یا جنگ کے واقعہ کو گھٹا بڑھا کے ایسی رنگین عبارت میں لکھا جانا کہ قصے سے زیادہ تاریخ میں لطف آئے۔"

"تاریخ کا مذاق ملک میں صرف ناولوں نے پھیلایا۔"

جب انہوں نے سفر یورپ کے دوران سر والٹر سکاٹ کے ناول TALISMAN کا مطالعہ کیا تو بہت برافروختہ ہوئے۔ کیونکہ صلیبی جنگوں کے پس منظر میں ابھاری گئی داستانِ عشق میں صلاح الدین ایوبی کا مرکزی کردار تھا۔ واضح رہے کہ یہ ناول سکاٹ کے کمزور ترین ناولوں میں سے ایک ہے۔ شرر کی مانند سکاٹ بھی عربی تہذیب و تمدن سے ناآشنا تھا چنانچہ جزئیات نگاری کے معاملہ میں اس نے کافی ٹھوکریں کھائی ہیں بہرحال سکاٹ ہی کے انداز پر انہوں نے جب تاریخی ناولوں کی ابتدا کی تو ان کے ذہن

میں وہ تمام مقاصد تھے جن کا اندازہ مندرجہ بالا اقتباسات سے لگایا جاسکتا ہے چنانچہ "دل گداز" میں جب "ملک العزیز ورجینا" کی اقساط تکمیل پا گئیں تو انہوں نے ناول کے تتمہ پر لکھا:

"غالباً اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد سے زیادہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو بجھے ہوئے جوشوں اور پژمردہ حوصلوں کو از سرِ نو زندہ کر سکتے ہیں ـــــ اس کا ہر ہر جملہ رگِ حمیتِ اسلامی کو جوش میں لاتا تھا اور یقین ہے کہ وہ حضرات جنہوں نے غور سے اور شوق سے اس ناول کو اوّل سے آخر تک ملاحظہ فرمایا ہوگا ان کے دلوں میں قومی خون جوش مار رہا ہوگا اور وہ ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے۔"

ان تمام اقتباسات سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ انہوں نے یہ اور دیگر ناول مسلمان دوستوں کی "رگِ حمیتِ اسلامی کو جوش میں" لانے اور "قومی خون جوش" مارنے کے لئے لکھے۔ یہ مقصد محدود تھا اور مصنف کی تنگ نظری پر دلالت کرتا ہے۔ پلاٹ کی دلچسپی، مکالموں کی ضرورت سے زیادہ رنگینی، مناظر کا قصائد کی بہاریہ تشبیب ایسا انداز، بے جان کردار نگاری اور ناکام جزئیات وغیرہ ان کے ناولوں کی اہم خصوصیات ہیں۔

سرشار کے "فسانۂ آزاد" کو پکارسک[1] کہا جاسکتا ہے۔ اب تک اس کے بارے میں

---

[1] PICARESQUE کا ماخذ سپینی لفظ PICARON ہے جس کا مطلب آوارہ اور شہدا ہوتا ہے لغوی لحاظ سے پکارسک کی تعریف یوں ہوگی۔ "وہ قصہ جس میں سپینی آوارہ گرد کی داستانِ حیات بیان کی گئی ہو اصطلاحاً "وہ ناول مراد لیا جاتا ہے جس میں تمام واقعات ایک مرکزی کردار کے گرد گھومتے ہوں۔

بہت کچھ لکھا جا چکا ہے ۔ اس کی بے جا طوالت ، پلاٹ کا فقدان اور کہیں کی اینٹ اور کہیں کا روڑا بھان متی نے کنبہ جوڑا کی سی کیفیت ـــــ اس کی ایسی خامیاں ہیں جن پر تمام نقاد متفق ہیں لیکن اس میں لکھنو کے معاشرہ کی حالت ان کا تصنع ، طوائف ، مصاحب ، بٹیر ، نواب مشرق اور مغرب کی آویزش ، عیاشی کی محفلیں غرضیکہ اس زندگی کا کون سا ایسا پہلو ہے جس پر قلم نہ اٹھایا گیا ہو ۔ خوجی کے روپ میں وہ اردو ادب کو ایک ایسا کردار بخش گئے جس کا ٹیڑھا پن اور جس کی فطرت کی کجی اس ماحول اور معاشرہ نے پیدا کی ہے جس نے خوجی کو جنم دیا اور جس سے وہ خود ہر بار ٹکراتا رہتا ہے ۔ حماقت خوجی میں نہیں بلکہ اس ماحول میں ہے جسے ہم اس کا خالق قرار دے سکتے ہیں ۔ ویسے آزاد کے کردار میں سرشار نے ٹھوکر کھائی ہے ۔ آزاد کی تخلیق میں وہ قدیم داستانوں سے بے حد متاثر ملتے ہیں ۔ وہ بالکل داستانوں کا آئیڈیل ، ناقابل تسخیر اور خوبرو ہیرو ہے اور اسی لئے مجموعی لحاظ سے خوجی آزاد سے زیادہ جاندار اور جیتا جاگتا معلوم ہوتا ہے ۔

ہم اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اس ناول کی تخلیق سے منسوب کر سکتے ہیں ۔ لیکن ایمانداری کی بات پوچھئے تو سرشار کا مقصد صرف یہ تھا کہ "اودھ اخبار" کے قارئین وقت پر فسانۂ آزاد کی قسط سے لطف اندوز ہوتے رہیں وہ منشی نولکشور کے اس اخبار کے مدیر تھے اور اسے محض وقتی دلچسپی کے لئے شروع کیا گیا تھا ۔ لیکن بعد میں ملک گیر مقبولیت کی وجہ سے یہ سلسلہ جاری رکھنا پڑا جو بالآخر ہزاروں صفحات پہ پھیلا اور طویل ترین داستان کی صورت میں اختتام پذیر ہوا ۔ ایسی داستان جو ابھی تک اپنی ہیئت کے اعتبار سے متنازعہ فیہ بنی ہے ۔

جس وقت محمد ہادی مرزا نے ناول نگاری شروع کی تو ناولوں کے نام پر اردو ادب میں یہی کچھ تھا ۔

مرزا محمد ہادی مرزا (جو مرزا رسوا کے نام سے مشہور رہیں) نے ناول محض پیسے کی خاطر لکھے ، انہیں نجوم ، سائنسی تجربات اور کیمیا گری کا شوق تھا ۔ علاوہ ازیں فلسفہ ، منطق اور نفسیات سے بھی بے حد اور ماہرانہ دلچسپی تھی ۔ فلسفہ میں انہوں نے امریکہ سے

P.H.D کی سنتی اور ولیم میکڈوگل کی سوشل سائیکالوجی کے علاوہ فلسفہ و نفسیات کی کئی کتابیں ترجمہ کر چکے تھے۔ ہندوستانی راگ راگنیوں کے لئے انہوں نے انگریزی NOTATION کی طرز پر علامات مقرر کیں، اردو شارٹ ہینڈ اور اردو ٹائپ رائٹر کے KEYBOARD کے سلسلہ میں بھی انہوں نے بہت کام کیا ــــ یہ اور اس نوع کی دیگر دلچسپیوں کے باعث انہوں نے ناولوں کو کبھی ایک فریضہ سمجھ کر نہ لکھا بلکہ یہ سب کے سب مہادیو پرشاد ورما (پبلشر) نے انہیں پیشگی پیسے دے کر اور ان کے سر پر سوار ہو کر لکھوائے تھے۔ اسے جب بھی معلوم ہوتا کہ انہیں پیسے کی تنگی ہے تو وہ فوراً...... سو دو سو روپے دے دیتا۔ اس کے بعد ہفتہ کے اندر اندر کوئی طبع زاد یا ترجمہ شدہ ناول لے جاتا۔ جس شخص کے لئے ناول نویسی محض سائنسی تجربات جاری رکھنے کے لئے حصولِ زر کا ایک ذریعہ ہو۔ اس نے اردو ادب کو امراؤ جان ادا ایسا ناول ہی نہ دیا بلکہ ناول نگاری کے ضمن میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ آج کے جدید ادبی معیار سے کسی طرح بھی کم نہیں۔

انہوں نے اپنے طبع زاد ناولوں میں سے "افشائے راز"۔ "ذاتِ شریف" اور "شریف زادہ" میں اپنے ناول اور ناول کی فنی حیثیت پر بہت کچھ لکھا ہے۔ علاوہ ازیں ڈاکٹر محمد حسن کی مرتب کی ہوئی کتاب "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" سے بھی ناول کے بارے میں ان کے خیالات پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ یہ پانچ مراسلے بظاہر شعر اور شاعری سے متعلق موضوعات سے بحث کرتے ہیں اور "مقدمہ شعر و شاعری" اور "شعر العجم" ایسی تصانیف کے مقابلے میں ان کی کوئی وقعت بھی معلوم نہیں ہوتی اختصار کے علاوہ اس لئے بھی کہ ان کا مصنف باقاعدہ اور باضابطہ قسم کا نقاد بھی نہیں لیکن اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کیونکہ مرزا رسوا پہلے ادیب ہیں جنہوں نے ادب کی پرکھ کے لئے نفسیاتی اصولوں سے کام لینے کی تلقین کرتے ہوئے خود بھی ان ہی اصولوں کے تحت اظہارِ خیال کیا۔ اس ضمن میں کتاب کے مرتب کا کہنا ہے:

"مرزا رسوا کے تنقیدی مقالات علم النفس کی جدید معلومات کی

روشنی میں ادب اور اس کے اجزا و عناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش
کہے جا سکتے ہیں، ان میں بصیرت بھی ہے اور ندرت بھی۔
اس اعتبار سے مرزا رسوا اپنے اکثر معاصرین سے کہیں زیادہ جدید
ہیں اور ان کا زاویۂ نظر بعض حیثیتوں سے کہیں جامع ہے۔ مرزا
نے ادب اور شعر کے بنیادی مسائل پر توجہ کی اور ان کے سطحی یا
سرسری جوابات سے مطمئن ہونے کے بجائے فنی اقدار کی
جستجو کی۔"

ہمیں یہاں شاعری کے بارے میں ان کے نظریات سے کوئی غرض نہیں۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ امراؤ جان ادا کے مصنف کا خود ناول کے بارے میں کیا نقطۂ نظر تھا۔ ویسے تو یہ بات بھی متناقض سی ہے کہ صرف پیسے کی خاطر ہفتہ بھر میں ناول گھسیٹ مارنے والے کا بھی کوئی نقطۂ نظر ہو سکتا ہے۔ مگر مرزا رسوا کی ناول نگاری کا سب سے دلچسپ پہلو ہی یہی ہے کہ (امراؤ جان ادا سے قطع نظر) ان کے دیگر ناول ناکام سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن ان سب میں ایسے اشارات یا واضح بیانات ملتے ہیں جن سے ناول نگاری کے بارے میں ان کے خیالات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اپنے اولین ناول "افشائے راز" میں اپنے نظریہ کی یوں وضاحت کی:

"ناول ایک ایسی عمدہ چیز ہے جس کے ذریعے سے ہم وہی نقشے (جو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں) دوسروں کو دکھا سکتے ہیں۔ دنیا میں سب سے مفید اور دلچسپ انسان کے نہ صرف ظاہری حالات بلکہ اس کی باطنی اور بعید از نظر کیفیتیں اس کے ذریعے سے دکھائی جا سکتی ہیں بشرطیکہ واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی کوشش کی جائے ــــ یہ کچھ ضروری نہیں کہ ہم ناول نویسی کے لئے ایسے اشخاص کی سوانح عمری کی تفتیش کریں۔ جن کے مفصل حالات ہم نہیں معلوم کر سکتے خود ہمارے عزیزوں میں ایسے لوگ ہیں جن سے

حالات درحقیقت بہت ہی عجیب و غریب ہیں۔ مگر ان کے سننے
کی ہمیں پرواہ نہیں کیونکہ ہمیں سکندرِ اعظم، محمود غزنوی، ہنری
ہشتم، ملکہ این، نپولین بوناپارٹ کی تاریخوں کے ضخیم مجلدات سے
فراغت ہی نہیں ملتی۔"

صرف ایک اقتباس سے ہی ان کے نظریہ کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس میں وہ ناول نگاری کے لئے مندرجہ ذیل شرائط لازمی ٹھہراتے ہیں:

۱: اپنی آنکھوں سے دیکھے گئے نقشوں کو ناول کا موضوع بنانے کا مطلب مشاہدہ کی اہمیت کو واضح کرنا ہے۔ مشاہدہ صرف دنیا کی چیزوں کو دیکھنے کا نام نہیں بلکہ اس فنکارانہ شعور کا نام ہے جس سے مصنف ماحول سے ایک خاص نقطۂ نظر کے تحت کچھ مشاہدات اخذ کرنے کے بعد اپنے تخیل سے کام لیتے ہوئے ان میں ایسے دلکش رنگ بھرتا ہے کہ دوسرے انسان ان مشاہدات کی تہہ میں کارفرما مثبت اور منفی نقطۂ نظر سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اب یہ مصنف کے اپنے نقطۂ نظر کی بات ہے کہ وہ ماحول میں سے کیا انتخاب کرتا ہے؟ اس ضمن میں اس کا اپنا نظریۂ حیات بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اپنے مشاہدات کی روشنی میں وہ اپنے ناول کے لئے صرف ایسی جزئیات کا انتخاب کرے گا جو اس کے مخصوص نقطۂ نظر یا نظریۂ حیات کو اجاگر کرنے میں ممد ثابت ہو سکتی ہوں۔

اس سلسلے میں "ذاتِ شریف" میں انہوں نے لکھا ہے:

"ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہمارے ہیرو
تلوار سے قتل ہوتے نہ انجن سے کسی نے خودکشی کی۔ نہ ہجر
ہوا ہے نہ وصل۔ ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ
سمجھنا چاہیئے۔"

پہلے اقتباس میں مشاہدے والے حصہ کو اس اقتباس کے ساتھ ملا کر پڑھنے

سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ گو انہوں نے ضرورتِ وقتی کے تحت ناول گھسیٹ مارے لیکن ناول نگاری کے بارے میں ان کے اپنے خیالات میں وضاحت کے ساتھ ساتھ گہرائی بھی ملتی ہے ۔ یہ دھیان رہے کہ ان خیالات کا اظہار آج سے ۶۸ برس پہلے کیا گیا تھا (ذاتِ شریف جنوری ۱۹۰۰ء میں طبع ہوا تھا) آج جبکہ ادب کو زندگی کی تفسیر اور تصویر سمجھا جاتا ہے تو ایسے خیالات کا اظہار اب چونکا دینے والی بات نہیں لیکن ۱۹۰۰ء میں اپنے ناولوں کو زمانہ کی تاریخ بتانا اسی گہرے فنکارانہ شعور کی طرف اشارہ کرتا ہے جو صرف اس نابغہ کے حصے میں آتا ہے جو حال کے کارزار میں مستقبل کی طرف نگاہیں اٹھا کر دیکھ سکتا ہو۔ غدر کے بعد کے لکھنؤ اور ہندوستان میں ایسی بے شمار خامیاں موجود تھیں جن پر ایک حساس مصنف قلم اٹھا سکتا تھا اور مرزا رسوا نے اپنے ناولوں میں ہر موقع پر اس معاشرے کے مرقعے پیش کرنے کی کوشش کی صرف "امراؤ جان ادا" ہی ایک زوال پذیر معاشرے کی زندہ البم نہیں ۔ بلکہ ان کے دیگر ناولوں میں بھی ہم عصر زندگی کی ایسی جھلک ملتی ہے جو ان کی ژرف بینی پر دلالت کے ساتھ اس تضاد کی بھی وضاحت کرتی ہے جو اس تہذیب کی خصوصیت تھا۔

ب :۔ انسان کے حالات کو سب سے زیادہ دلچسپ اور مفید قرار دینے کا مطلب یہ ہے کہ ناول نگار کے لئے داستان طرازوں کی مانند مافوق الفطرت عناصر اور مہمات سر کرنے والے خوبرو ہیرو کی ضرورت نہیں، کیونکہ ان کے ساتھ انہوں نے واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی شرط بھی لگا دی ہے ۔ اس شرط کی بجا آوری اس صورت میں ہو سکتی ہے جب مصنف انسان کو اس کی تمام نفسیاتی کمزوریوں اور خوبیوں کے ساتھ پیش کرے ۔

ج : ایسے کردار کی مکمل تصویر کشی کے لئے وہ صرف اس کے ظاہری حالات ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ باطنی اور بعید از نظر کیفیتوں کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں یہ بے حد اہم بات ہے ۔ اس سے پہلے یہ بتایا جا چکا ہے کہ یہ ادب کی پرکھ کے لئے "علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری" قرار دیتے ہیں ۔ یہاں لاشعور

کی اصطلاح استعمال نہیں کی گئی کیونکہ وہ ابھی تک مروج ہی نہ تھی۔ لیکن ان کا مقصد یہی ہے کہ انسان کے لاشعوری محرکات کو نظر انداز نہ کرنا چاہیئے۔ یہ لاشعوری محرکات ہی تو ہیں جو انسانی شخصیت کے لئے اساسی ڈھانچہ بنتے ہوئے اس کے اندازِ اطوار متعین کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ اس ضمن میں "مراسلات" کے مرتب ڈاکٹر محمد حسن کی رائے قابلِ غور ہے جن کے بقول "مرزا فن کو محض شعور کا کرشمہ ہی نہیں سمجھتے تھے بلکہ اس میں انسانی ذہن کے ان گوشوں کی کارفرمائی پر بھی نظر رکھنا چاہتے تھے جو شعور کی قلم رو سے باہر ہیں۔ مرزا نے کہیں لاشعور یا تحت الشعور کی اصطلاحیں استعمال نہیں کی ہیں۔"

ح: اقتباس کے آخری حصے میں انہوں نے دائرہ مشاہدہ میں آنے والے عام افراد کا عظیم تاریخی شخصیات سے موازنہ کرتے ہوئے اول الذکر کو ناول کا موضوع بنانے کی تلقین کی ہے۔ یہاں واضح طور سے وہ شرر پر طنز کر رہے ہیں اُن کے زمانہ میں شرر کے ناولوں کی دھوم مچی تھی اور وہ زیادہ تر تاریخی ناول تھے۔ تاریخی ناول مصنف اور قاری دونوں کے لئے دلچسپ ہوتے ہیں۔ مصنف حسبِ ضرورت واقعات کو توڑ مروڑ سکتا ہے۔ ساتھ ہی اس میں من پسند طریقہ سے رنگ آمیزی کرتے ہوئے ایک خاص قسم کی رومانی فضا قائم کی جاتی ہے۔ ادھر قاری کے لئے ایسے ناول تفریح و گریز کے ساتھ ساتھ بعض اوقات مذہبی جوش پیدا کرنے کا باعث بھی بنتے ہیں۔ غدر کے بعد سیاسی پستی میں گھرے مسلمانوں کے لئے یہ تصور ایک خاص قسم کی نفسیاتی آسودگی کا باعث ہوتا ہوگا کہ "ہمارے" مجاہدین عیسائی دوشیزاؤں کو مسلمان کر کے ان کے ساتھ شادی کرتے رہے ہیں۔ کچھ ایسی ہی کیفیت ۱۹۴۷ء کے بعد ان لٹے پٹے مسلمانوں کی تھی جنہیں نسیم حجازی کے ناول ایک خاص قسم کی تسکین دیتے رہے۔ شائد اسی لئے اب ان کی وہ مقبولیت نہیں رہی۔

مرزا رسوا تاریخی ناولوں کی افیون نما تسکین کو سمجھتے تھے۔ اس لئے انہوں نے اس طنزیہ انداز میں ان کے خلاف آواز بلند کی۔ اس ضمن میں ان کے ناول "شریف زادہ" کا ذکر خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ ان کا یہ ناول آپ بیتی ہے (مثلاً بقول حسینی "یہ

ناول سوانحی ہے اور بہت حد تک مرزا رسوا کی آپ بیتی ؟) اس کا ہیرو عابد حسین ان کے خیال میں ایک آئیڈیل کردار ہے۔ اپنے دھن کا پکا عابد حسین اپنے اصولوں کو چھوڑے بغیر محنت او مشقت سے ترقی کرتے کرتے اعلیٰ عہدے پر جا پہنچتا ہے۔ اس کے بارے میں وہ خود ہی لکھتے ہیں:

"اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ قدرتِ زمانہ کو دیکھتے ہوئے مرزا عابد حسین کی لائف آئیڈیل ہے۔ جو مصائب مرزا عابد حسین کو اپنی زندگی میں پیش آئے وہ بہت عجیب و غریب نہیں ہیں لیکن جن تدابیر سے انہوں نے ان بلاؤں کا مقابلہ کر کے ان کو دفع کیا ان کے عمل میں لانے کی جراُت ابھی ملک میں بہت کم پیدا ہوئی ہے حرفت کو عار سمجھنا ابھی بڑے بڑے شہروں خصوصاً لکھنؤ میں بہت عام ہے۔ اور یہ امر ہماری ترقی میں حارج ہے ــــ مفید محنت کو عبادت سمجھ کر اس سے لذت اٹھانے کا خیال ابھی پیدا ہی نہیں ہوا ہے"۔

اس سے ان کا اصلاحی مقصد واضح ہوتا ہے۔ لیکن وہ نذیر احمد نہیں بنتے۔ اپنے کمزور سے کمزور ناول میں بھی دیگر خامیوں کے باوجود وہ اپنے اعصاب پر واعظ کو سوار ہونے کا موقع نہیں دیتے۔ جس دور میں نذیر احمد کے اسم بامسمیٰ کرداروں، اور شرر کے مجاہدوں کا رواج ہو وہاں مرزا عابد حسین ایسے کرداروں کو صرف اسی وجہ سے آئیڈیل قرار دینا کہ وہ عام زندگی میں محنت و مشقت سے کام لیتے ہوئے بلاؤں کو دفع کرنے کی سعی کرتا ہے کافی ہمت کا کام ہے۔

ان کے دیباچے اور "تنقیدی مراسلات" ساتھ ساتھ پڑھنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ اپنے دور کی ناول نگاری سے خاصے بور تھے۔ اور اسی لئے انہوں نے اس پر کھل کر تنقید کی ہے:

"اکثر تقلید پیشہ ناول نویسوں نے رینالڈ کے ناول انگریزی میں پڑھے

ہیں اس کے جس قدر مضامین یاد رہ گئے ہیں ان کو اپنے ناولوں میں صرف کرتے ہیں جن میں کوئی جدت نہیں ہوتی ــــ ایک اور خرابی ہمارے ملک کے ناولوں میں پردہ کے اصول کی وجہ سے ہے کیونکہ عوام عشق اور عاشقی کو ہر قصّے کی جان سمجھتے ہیں۔ لذّتِ فراق اور انتظار سب سے عمدہ مضمون خیال کیا جاتا ہے۔ پھر اگر کسی پردہ نشین سے سامنا ہو بھی گیا تو بغیر اس کے کہ اس کی عصمت پر دھبہ لگے۔ پیام سلام، وعدے وعید، فراق، انتظار یہ سب کچھ بھی نہیں ہو سکتا اور جب تک یہ نہ ہو قصے کا مزا کیا۔ لہٰذا لازم ہُوا کہ ہر قصہ میں ناجائز محبتوں کا تذکرہ ہو اور یہ موجب خرابیٔ اخلاق کا ہے۔ ناول پر کیا موقوف اور قصے بھی اسی طرح کے ہیں"۔

یہ اقتباس بھی اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں انہوں نے ادب میں سستی جذباتیت کی مذمت کی ہے سب سے پہلے تو وہ انگریزی کے غلط اثرات کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ رینالڈ کے نام سے ہی ظاہر ہے کہ وہ کس قسم کی تقلید کو ناپسند کرتے تھے جدت کے تنوع سے عاری نقل انہیں ناپسند ہے ظاہر ہے جو ادیب اپنے ناولوں کو "موجودہ زمانہ کی تاریخ" بناتا ہو اسے تو کورانہ تقلید ناپسند ہی ہوگی۔ اس بنا پر نہیں کہ وہ رینالڈ یا اس قبیل کے دیگر ناول نگاروں کی تقلید ہے۔ بلکہ اس لئے کہ ایسا تقلیدی ادب ان کے نظریہ ناول نگاری کے منافی تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ ناول انگریزی کے زیر اثر اردو میں آیا اور انگریزی ادب کے اثرات سے بچنا محال تھا لیکن پھر بھی سستے ادب کی تقلید کے خلاف آواز اٹھا کر انہوں نے اپنے ادبی شعور کی پختگی کا ثبوت دیا۔

لیکن اخلاقی بنیادوں پر "ناجائز محبتوں" کی مذمت کی وجہ سمجھ نہیں آتی جہاں تک ناولوں کو غزل کی مانند عشق و عاشقی کے روایتی انداز تک محدود کر لینے کا تعلق ہے تو یہ بالکل

بجا. کیونکہ زندگی کے کل میں محبت (جائز یا ناجائز اور پاک و ناپاک) محض ایک جزو کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسے تمام زندگی کا قائم مقام سمجھتے ہوئے صرف ادب کو تفسیرِ عشق بنا دینا ادب کے دائرہ اور اس کے تقاضوں کو محدود کر دینے کے مترادف ہے لیکن اخلاقی بنیادوں پر محبت (یہاں پھر جائز اور ناجائز کی تخصیص نہیں) کو ناول کے لئے یکسر ناپسندیدہ موضوع قرار دینا ایسی زیادتی ہے جس کی مرزا رسوا سے توقع نہ تھی۔ وہ مرزا رسوا جس نے خود بھی (ناکام) محبت کی تھی اور وہ مرزا رسوا جو فلسفہ کے ساتھ ساتھ نفسیات کا رچا ہوا شعور بھی رکھتے تھے۔

مرزا رسوا اپنے زمانے کے ناولوں سے موضوعات ہی کی وجہ سے بیزار نہ تھے بلکہ زبان و بیان کے بھی شاکی ملتے ہیں "مراسلات" ہی میں انہوں نے اپنے دور کے ناول نگاروں پر طنزیہ انداز سے یوں چوٹ کی ہے:

"نہ ہم خارج سے مضامین اخذ کرتے ہیں، نہ ذہن سے۔ ہم کو اس کی قدرت ہی نہیں کہ کسی منظر کو دیکھ کے زبانِ قلم سے اس کی تصویر کھینچ سکیں۔ نظم ایک طرف نثر میں بھی جہاں تک میں نے خیال کیا ہے یہی نقص پایا ہے۔ اکثر ناول جو اس زمانہ میں لکھے گئے ہیں۔ ان سب میں ایک ہی طرح کے منظر ہوتے ہیں اور وہی پھر پھر کے آتے ہیں جیسے اس شہر میں ایک غریب تھیٹر تھا جسے لوگ مذاق سے چیتھڑا کمپنی کہتے تھے۔ اس میں چند پردے تھے۔ خواہ مخواہ تماشا میں وہی پردے بار بار دکھائے جاتے خواہ ان کا محل ہو یا نہ ہو۔"

ہو سکتا ہے یہاں وہ شرر کی منظر نگاری کا مضحکہ اڑا رہے ہوں کیوں کہ ان کی منظر نگاری کی سب سے بڑی خامی یہی سمجھی جاتی ہے کہ شاعرانہ انداز اور رنگین تراکیب ہیں جن کا ذخیرہ جلد ہی ختم ہو جاتا ہے اور یوں وہ ملتے جلتے مناظر پیش کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ لیکن اگر شرر ان کے ذہن میں شعوری طور سے نہ بھی ہو۔ پھر بھی انہیں اس

چیز کا احساس ضرور ہے کہ ہم عصر ناولوں میں منظر کی ایسی صحیح تصویر نہیں ملتی جس کی تشکیل میں "خارج اور "ذہن" دونوں نے حصہ لیا ہو۔

یہاں منظر کو اگر قدرتی منظر نگاری کے محدود معانی سے بلند ہو کر دیکھا جائے تو اس لفظ میں ناول کے تمام بیانات آجاتے ہیں۔ فطری مناظر کی عکاسی جذبات، احساسات کی تصویر کشی اور ماحول کے مرقعے سبھی "منظر" کی اصطلاح کی ذیل میں آسکتے ہیں۔ بالفاظ دیگر یہ تمام ناول کے انداز بیان یا اسلوب میں جدت پسندی کے لوازمات ہیں۔

وہ صرف انداز بیان ہی میں جدت پسندی کے قائل نہیں بلکہ ناول کی زبان کو بھی "اعلیٰ" معیار سے جانچتے ہوئے اس کی زبان کے لئے "ندرت" کو لازمی قرار دیتے ہیں۔ "انشائے راز میں" لکھا ہے:

"نیاز مند کو نہ اس زمانے کا طرز تحریر پسند ہے اور نہ اس کے لکھنے کی لیاقت اور آپ بیتی لکھئے تو اس طرح لکھئے کہ جس طرح ہم آپ باتیں کرتے ہیں — براہ مہربانی ان الفاظ اور تراکیب سے معاف کیجئے گا جن کی قوت بسبب کثرت استعمال کے بالکل زائل ہو گئی اور اب ان میں کسی قسم کی ندرت باقی نہیں رہی بلکہ ایک طرح کی نفرت خیز عفونت پیدا ہو گئی ہے۔"

اسی طرح امراؤ جان ادا میں منشی احمد حسن صاحب کے ضمن میں لکھتے ہوئے ہم عصر ناولوں پر یوں اظہار خیال کیا ہے:

"کوئی ناول ایسا نہ تھا جو آپ نے نہ دیکھا ہو۔ مگر لکھنؤ میں چند روز رہنے کے بعد جب اہل زبان کی اصلی بول چال کی خوبی کھلی، اکثر ناول نویسوں کے بے تکے قصے، مصنوعی زبان اور تعصب آمیز بے ہودہ جوش دلانے والی تقریریں آپ کے دل سے اتر گئی تھیں۔"

آخر میں غالباً سرشار پر چوٹ کی ہے

گو یہ اقتباس تنقیدی اہمیت کا نہیں تاہم اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ ناول کے

لئے "مصنوعی زبان" کو پسند نہیں کرتے جو ان کے بقول "ایک طرح کی نفرت انگیز عفونت پیدا" کرنے کا موجب بن جاتی ہے۔

شاید یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں ندرت بیان کا بہت خیال رکھتے ہیں امراؤ جان ادا تو خیر ہے ہی ایک شاہکار۔ ان کے کمزور ناول بھی اس لحاظ سے کمزور نہیں، صاف ستھری اور سیدھی سادی عام بات چیت کی زبان ہے۔ جذباتی تقریریں اور رنگین مناظر نہیں بلکہ ہر چیز کو فطری انداز سے پیش کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔

آج جب کہ ناول اور اس سے وابستہ مباحث کی چھان پھٹک کی جا چکی ہے اور ہمارے پاس تنقیدی خیالات کا وافر سرمایہ بھی موجود ہے تو ہو سکتا ہے ان سب کے مقابلہ میں مرزا رسوا کے ان خیالات میں کوئی جدت نظر نہ آتے لیکن یہ امر ذہن نشین رہے کہ ان خیالات کا پون صدی قبل اظہار کیا گیا تھا وہ اپنے زمانہ کے رجحانات سے صرف "اخلاق" کے معاملے میں متاثر ملتے ہیں ورنہ ہر لحاظ سے ان کا ذہن اپنے لئے ایک علیحدہ راستہ تراشتا ملتا ہے وہ اپنے دور کے ناولوں کی سرخامی کی طرف اشارہ کرتے ہیں خواہ وہ اپنے ہم عصر مسلم الثبوت اساتذۂ فن کی ہو یا رینالڈ ایسے مصنفوں سے مستعار شدہ ــــــ اردو ناول کے لئے ان کے ذہن میں جو معیار تھا وہ ان کے زمانہ ہی میں وقیع نہ تھا بلکہ آج اس کی اہمیت اس بناء پر اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہمارے نقاد مغربی نقادوں کے خیالات کا سہارا لے کر جب چلے تو بات اس سے آگے نہ بڑھ سکی کہ ناول کے لئے کسی نہ کسی نظریۂ حیات کی موجودگی لازمی ہے اور یہی بات مرزا رسوا نے ناول کو موجودہ زمانہ کی تاریخ بتا کر واضح کرنے کی کوشش کی۔ نذیر احمد کی مانند انہوں نے ناول کو تعلیم و تدریس کا ذریعہ نہ بنایا۔ شرر کی مانند قومی احساس کمتری دور کرنے کا وسیلہ نہ سمجھا اور نہ ہی سرشار کی مانند ایک داستان نما "فسانہ" تخلیق کیا۔ جہاں امراؤ جان ادا کی وجہ سے ان کا نام عظیم ناول نگاروں کے ساتھ لیا جاتا ہے وہاں اپنے نظریۂ ناول نگاری کی بناء پر وہ ذہنی لحاظ سے موجودہ دور کے نقادوں کے پیش رو بھی بن جاتے ہیں ؛

شاعری میں زنانہ پن کی مثال : ریختی

سب سے پہلے اس معاشرہ ، ماحول اور تمدن کا تجزیہ کرنا ہوگا جس نے دبستانِ لکھنؤ کے لئے متبذل، سوقیانہ اور فحش اشعار کو ٹریڈ مارک قرار دینے کے ساتھ ساتھ ریختی کو بھی جنم دیا :

دلی کی تباہی کا لکھنؤ کے عروج سے بہت گہرا تعلق ہے۔ وہ مغلیہ سلطنت جس کا عروج پریوں کا افسانہ معلوم ہوتا تھا اب نقطۂ عروج کے بعد انحطاط کی شکار تھی، انگریز تاجروں کی سازشوں، اندرونی ریشہ دوانیوں اور حملہ آوروں کی لوٹ کھسوٹ نے اس بیمار پر عالمِ نزع طاری کر رکھا تھا۔ متوسط طبقہ برائے نام تھا۔ رہے عوام تو وہ سدا بدحال ہی ہوتے ہیں۔ اس لئے تاریخی دھاروں میں تبدیلیوں کا اثر سب سے زیادہ بالائی طبقہ پر پڑ رہا تھا۔ ملکی خزانہ کی تباہی کی پیدا کردہ اقتصادی بدحالی اور معاشی پستی نے اس دور کے شریفوں، نجیبوں اور امیروں کے لئے وضع داری، قدیم روایات کی پابندی اور سماجی اقدار کے تحفظ کو اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور بنا دیا تھا۔ درد کے کلام میں بلکہ اس دور کے بیشتر شعرا کے کلام میں تصوف کے پنپنے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ مادی حالات سے پریشان انسان اس روحانی فرار میں اپنے لئے "افیون" پاتا تھا۔

اس دور میں تحریر کردہ شہر آشوب، تضحیک روزگار اور ہجویات وغیرہ کے

آئینہ میں ہمیں عوام و خواص کی پریشانی، کاروباری جمود، کساد بازاری، درباری داری کے کھوکھلے پن اور امیروں کے ڈھول کا پول — سب کچھ واضح طور سے نظر آجاتا ہے۔ علاوہ ازیں میر و مصحفی کی بعض مثنویوں کا بھی اس ضمن میں نام لیا جا سکتا ہے ان حالات میں شاعروں، ہنرمندوں اور فنکاروں نے اگر دلّی چھوڑ، روہیل کھنڈ، فرخ آباد، مرشد آباد اور دکن کا رخ کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیئے۔ اکثریت نے لکھنؤ کو اپنی آخری منزل بنایا جہاں نوابوں نے عیش و عشرت سے لکھنؤ کو عروس البلاد بنا رکھا تھا۔ دردؔ باعمل صوفی تھے اور فقر کی بنا پر انہوں نے دلّی نہ چھوڑی۔ ورنہ تقریباً سبھی قابلِ ذکر شعراء نے لکھنؤ میں آکر محفلِ سخن آباد کی۔

جس طرح مریض موت سے پہلے "سنبھالا" لیتا ہے اور چراغ کی لَو بجھنے سے پیشتر ایک مرتبہ بھڑکتی ہے، اسی طرح تمام ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے ساتھ ساتھ اسلامی تہذیب اور مشرقی تمدن بھی اپنی موت سے پہلے لکھنؤ کی صورت میں سنبھالا لے کر تاریکی میں ڈوب جانے سے پیشتر وہ شمعِ تہذیب آخری بھڑک دکھا رہی تھی۔ اس عہد کی زندہ تصویریں اور جزئیات سمیت مکمل ترین مرقعے عبدالحلیم شررؔ نے کمال چابکدستی سے کھینچے ہیں۔ اُن کے بقول: "اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دولت مندی کے زمانے میں چونکہ شہر کی آبادی کا زیادہ حصہ امراء و شرفاء اور ارباب کی مخفی دستگیری پر بسر کر رہا تھا، اس کی وجہ سے محنت جفاکشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا مادہ علی العموم اہلِ لکھنؤ میں فنا ہو گیا اور جو مشاغل انہوں نے اختیار کیے وہ ان کی ترقی کو قومی شاہراہ سے دور کرتے گئے ان کے مشغلے لہو و لعب کے سوا کچھ نہ تھے۔ بے فکری اور فکرِ معاش سے سبکدوش ہونے نے انہیں کبوتر بازی، بٹیر بازی، چوسر، گنجفے اور شطرنج کا شائق بنا دیا ان کاموں پر وہ آمدنی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور "اندیشۂ فردا" کے لفظ سے ساری آبادی نا آشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا جو ان مزخرف کاموں میں سے کسی ایک کا دلدادہ نہ ہو اور اس کے شوق نے اور بہتوں کو بھی اس کام میں نہ لگایا ہو۔"[1]

---

[1] گذشتہ لکھنؤ ص: ۳۲۰

لکھنؤ کی رونق اور عیاشی کا اندازہ ایک اور ذریعہ سے بھی لگایا جاسکتا ہے"۔ ہر طرف ناچ رنگ کی محفلیں گرم تھیں۔ صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک نقاروں کا زور کسی لمحہ بند نہ ہوتا تھا۔ سڑکوں پر گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، خچروں، شکاری کتوں، بیلوں، رتھوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جاری رہتا جس کی وجہ سے راستہ چلنا دشوار تھا۔ لباسِ فاخرہ زیب تن کیے وضعداران دہلی کے شریف زادے، اطبائے یونانی، باکمال مردانے اور زنانے طائفے، اطرافِ ملک کے قوال بھانڈ اور طوائفیں ملازم سرکار تھیں۔ ادنیٰ و اعلیٰ سب کی جیبیں سونے چاندی کے سکوں سے بھری تھیں۔ افلاس و احتیاج کا کوئی یہاں تصور بھی نہیں کرسکتا۔ نواب، وزیر شہر کی ترقی اور خوشحالی پر کمربستہ تھے جسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا تھا کہ فیض آباد شوکت و حشمت میں بہت جلد دلی کا ہم پایہ ہوجائے گا۔۔۔۔۔۔

شجاع الدولہ طبعاً مہ جبین عورتوں اور رقص و سرود کی طرف مائل تھا جس کی وجہ سے بازاری عورتوں اور ناچنے والے طائفوں کی شہر میں اس قدر کثرت ہوگئی کہ کوئی گلی کوچہ ان سے خالی نہ تھا اور مالی اعتبار سے وہ اس قدر خوشحال تھیں کہ اکثر ان میں سے ڈیرہ دار تھیں جن کے ساتھ دو دو تین تین خیمے رہا کرتے، نواب وزیر جب سفر میں ہوتے تو نوابی خیموں کے ساتھ ساتھ ان کے خیمے بھی شاہانہ شکوہ سے چھکڑوں پر لدلدکر روانہ ہوتے اور ان کے گرد وہی تلنگوں کا پہرہ ہوتا۔ حکمران کی اس وضع کو دیکھ کر تمام امرا اور نوابوں نے بھی بلا خوف و بلا احتساب یہی وضع اختیار کرلی اور سفر و حضر میں سب کے ساتھ رنڈیاں رہنے لگیں[1]۔

شرر رنڈی بازی کے ضمن میں رقم طراز ہیں: "عیاشی اور تماش بینی سے دنیا کا کوئی شہر خالی نہیں۔۔۔۔۔ لیکن لکھنؤ میں شجاع الدولہ کے زمانے میں رنڈیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بنیاد پڑی تو روز بروز اسے ترقی ہی ہوتی گئی۔ امیروں کی وضع میں داخل ہوگیا کہ اپنا شوق پورا کرنے یا اپنی شان دکھانے کے لئے کسی نہ کسی بازاری حسن فروش سے

ؔ1 MEMOIRS OF DELHI AND FAIZ ABAD VOL 2. PP. 9-10

ضرور تعلق رکھتے ......ان بے اعتدالیوں کا ایک ادنیٰ کرشمہ یہ تھا کہ لکھنؤ میں مشہور تھا کہ جب تک انسان کو رنڈی کی صحبت نہ نصیب ہو، آدمی نہیں بنتا۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بگڑ گئی.......سارے ہندوستان میں اور اسی طرح لکھنؤ میں بازاری عورتوں کو یہ رتبہ حاصل ہو گیا کہ مہذب و شائستہ امراء کی محفلوں میں ان کے پہلو بہ پہلو بیٹھتیں اور یہاں اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض معزز رنڈیوں نے بھی اپنے گھروں میں ایسی ہی نشست و برخاست کی صحبتیں قائم کر دیں جن میں جاتے بہت سے مہذب لوگوں کو بھی شرم نہیں آتی[2]"

یہ طویل اقتباسات اس لکھنؤ کی سماجی تصویر پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس مرکزی نقطہ کا بھی سراغ دیتے ہیں جس کے گرد ان مردوں کی بیرونِ خانہ زندگی گردش کناں تھی اور بلاشک و شبہ وہ مرکز طوائف کی ذات ہی تھی۔ اس سے ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کون سے محرکات تھے جو اس وسیع پیمانہ پر طوائف بازی پر منتج ہوئے کیا یہ محض ایک مخصوص معاشرہ کی عیاشی کا تقاضا تھا یا اس کی تہہ میں کچھ اور بھی تھا؟

دراصل سخت پردہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی بنا پر اس عہد کی شریف زادیاں بیگمات اور اشراف خواتین کی اکثریت میں وہ کچھ نہ تھا جو ایک مرد کو گھر کا پابند بنا کر رکھ سکتا ہے۔ بقول شرر لکھنؤ کی شریف عورتیں "ہنرمند نہیں اور گھر گرہستی کے کام میں.....پھوہڑ ہیں۔ حد درجہ کی مسرف ہیں، چٹوری ہیں"[3] اور مرزا رسوا نے "امراؤ جان ادا" میں ایک لکھنوی گھرانے کی جو جھلکیاں دکھائی ہیں ان سے گھر، گھر نہیں بلکہ ایک گندہ جہنم معلوم ہوتا ہے۔ مرد اور خصوصاً انحطاطی معاشرہ کا مرد زندگی میں اعلیٰ نصب العین اور تعمیری مقاصد کے فقدان کی بنا پر اپنی تمام صلاحیتوں کو (بالعموم) جسم سے وابستہ کر کے — خوب سے ہے خوب تر کہاں ؟ — ہی کو جب شعارِ زیست بنائے تو پھر وہ گھر کی جاہل بیوی سے آسودگی نہیں پا سکتا۔ ایسے میں

---

[1] گزشتہ لکھنؤ، ص ۳۲۹، ۲۱-۳۲۰ [2] گزشتہ لکھنؤ ۳۲۲ صفحہ

وہ صرف نسل کشی کا ایک شرعی ذریعہ بن کر رہ جاتی ہے یہ درست ہے کہ عورتیں مردوں ہی کی بنا پر اس حال کو پہنچی ہوں گی لیکن وجوہات سے قطع نظر یہ حقیقت کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ جب گھر کی مرغی دال بن جاتی تو پھر بارہ مصالحوں کی چاٹ کے لئے مرد باہر بھاگنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس موقعہ پر عہد عتیق کے یونانی معاشرہ سے قدیم لکھنوی معاشرہ کا موازنہ بہت دلچسپ ثابت ہوگا۔ دونوں میں گھر کی عورتیں مردوں کی ذہنی یا جسمانی ضروریات کے لئے ناکافی تسکین مہیا کرتی تھیں۔ دونوں معاشروں میں مردوں نے گھر سے باہر کی زندگی ہی کو اصل زندگی سمجھا تھا اور دونوں کی عورتوں نے مردوں کے سلوک سے دل برداشتہ ہو کر ہم جنسیت کو شعار بنا لیا وہاں سیفو[1] اور اس کی شاعری نے نام پیدا کیا اور یہاں بھی ریختی سے نسائی ہم جنس پرستانہ تعلقات پر خاصی روشنی پڑتی ہے:

رات کوٹھے پہ تری دیکھ لی چوری اناّ
کالی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری اناّ
تو اور بھی کر پیار گلے میرے لپٹ جا
طعنے مجھے سب دیتے ہیں اب لوگ زناخی[2] — رنگین

لیکن ان مشابہتوں کے بعد اختلافات شروع ہو جاتے ہیں۔ یونانی معاشرہ جمہوریت سے توانائی حاصل کر رہا تھا جبکہ لکھنؤ میں صدیوں کی ملوکیت اب مریضانہ جاگیرداریت کی صورت میں دم توڑ رہی تھی۔ لکھنوی مردوں نے بیویوں سے بھاگ کر طوائف کے ہاں پناہ لی جبکہ یونانی مردوں نے جمالیاتی بلکہ روحانی تسکین کے لئے مردانہ دوستی کی صورت میں

---

[1] سیفو LESBOS شہر کی رہنے والی تھی اس نے فاؤن کے عشق میں خودکشی کر لی تھی۔ انگریزی میں ہم جنس پرست عورتوں کے لئے LESBIAN کا لفظ اس سے مشتق ہے۔

[2] زناخی: ہمدم اور ہم راز عورت۔

دوستی کا ایک مثالی تصور پیش کرنے کی کوشش کی۔ افلاطون نے اپنے مکالمات میں سقراط کی زبان سے ایسی دوستی کی بہت تعریف کرائی ہے۔ گذشتہ اقتباسات میں لکھنوی مرد کی مختلف النوع "بازیوں" کا ذکر آچکا ہے۔ یونانی معاشرہ بھی کھیلوں کا شائق تھا۔ بلکہ ایڈیتھ ہملٹن[1] کے بقول تو "دنیا میں یونانیوں نے سب سے پہلے کھیلنا شروع کیا اور یہ کھیل بہت وسیع پیمانہ پر کھیلے جاتے تھے۔ تمام یونان ہی میں طرح طرح کے کھیل تھے اور ہر طرح کی ورزشوں اور کھیلوں کے مقابلے منعقد کرائے جاتے: گھوڑوں، کشتیوں اور مشعلوں کی دوڑوں کے علاوہ رقص اور موسیقی کے مقابلے بھی تھے۔ بعض کھیل بہت خطرناک تھے۔ جیسے تیز رفتار رتھوں سے چھلانگیں لگانا۔ اولمپک کے مقابلوں کی صورت میں انہوں نے دنیا کو پہلی مرتبہ کھیلوں کی عظمت کا احساس کرایا۔ اور ان اکھاڑوں ورزش گاہوں اور کھیل کے میدانوں نے دیوتا صفت اور پنڈار کے الفاظ میں "پرشکوہ اعضا رکھنے والے جوانوں" کو ملک بھر میں اپالو کا ہم پلہ بنا دیا۔ اس معاشرہ میں بہت سی خامیاں ہوں گی لیکن علم و دانش فن و حرفت اور فلسفہ سے گہری دلچسپی نے ان کی شدت کو اتنا نہ محسوس ہونے دیا۔ اس کے برعکس لکھنو میں فلسفہ تو کجا ڈھنگ کا کوئی فلسفۂ حیات بھی نہ تھا۔ بلکہ نوابوں کی شیعیت کی بنا پر تصوف کی صورت میں زندگی کی بے ثباتی، آخرت کے دھیان اور روحانی ترقی کے ذریعے خدا سے ہم آہنگ ہونے کا جو اخلاقی اور نیم فلسفیانہ تصور ملتا تھا وہ بھی جب ختم ہوا تو مثبت سوچ کے لئے سرے سے کوئی معیار ہی نہ رہا۔ مسلمانوں میں سو فلسفوں کا ایک فلسفہ اور سو اخلاقی نظاموں کا ایک نظام اسلام کی صورت میں ملتا ہے لیکن اس وقت محض مجالس، سوز خوانی اور تعزیہ داری سے ہی کام چلا لیا جاتا تھا۔ میں ان کے مسلک پر اعتراض نہیں کر رہا بلکہ صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ان کے پاس اور تو اور اسلام کا عطا کردہ اخلاقی نظام فکر بھی نہ رہا تھا۔

لکھنوی معاشرہ میں جس بانکپن اور تصنع نے جنم لیا وہ اب ایک ضرب المثل کی

---

[1] THE GREEK WAY P. 18

صورت اختیار کر چکا ہے اگر ژرف نگاہی سے جائزہ لیا جائے تو یہ دونوں "صفات" طوائف کے کوٹھے کے علاوہ بھلا اور کہاں سے حاصل کی جا سکتی تھیں۔ تصنع کا تجزیہ اتنا مشکل نہیں کہ جب طوائف کلچر کی علامت اور اس کا کوٹھا مرکزِ تہذیب قرار دے دیا جائے تو اس سے تصنع آمیز اخلاق و آداب، مصنوعی محبت اور زندگی کے بارے میں ایک سطحی مگر دلفریب اندازِ نظر کے علاوہ اور کچھ نہیں حاصل کیا جا سکتا۔ البتہ بانکپن (بلکہ زیادہ بہتر تو بانکہ پن ہے) کا مطالعہ زیادہ نفسیاتی پیچیدگیوں کا حامل ہے۔ گھر کی عورت سے شوہر کے تعلقات محض جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ مستقل ساتھ سے ان دونوں کی شخصیتوں کے نفسیاتی عوامل ابھر کر خوبیوں اور خامیوں کو جب اجاگر کرتے ہیں تو اس سے جنم لینے والے عمل و ردِ عمل کی بنا پر ان کی شخصیات سے خلاف اثر کر ایک دوسرے کی تفہیم کو آسان ہی نہیں بنا دیتا بلکہ ایک دوسرے پر مثبت طریقہ سے اثر انداز بھی ہوتا ہے لیکن طوائف کے ساتھ تعلقات خالص جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ ان تعلقات کی قیمت —— بیوی کے برعکس —— خاندانی ذمہ داریوں کی صورت میں ادا بھی نہیں کی جاتی اس لئے طوائف سے دیرپا تعلقات کی صورت میں مرد دیگر کرداری (اور بسا اوقات سود مند) خصائص کو دبا کر محض جنسی کارکردگی کے بل بوتے پر ہی میدان مارنے کی کوشش کرتا ہے لیکن کب تک ——؟ اس جنسی مسابقت میں مرد کا نقصان دوگونہ ہوتا ہے ایک تو اس نے کرداری صلاحیتوں کا ضیاع کیا اور دوسرے ان سب کی قیمت دے کر اس نے جنس کو ابھارا تھا لیکن وہ بھی بعد میں دغا دے جاتی ہے نتیجہ میں ایک خاص طرح کی نفسی نامردی[ك] جنم لے کر بعد میں نفسیاتی دلچسپی کے حامل مختلف النوع ردِ عمل پیدا کرتی ہے۔ یہ ایک عام مثال ہے اور میرے خیال میں کم و بیش ان ہی عوامل نے پورے معاشرے کو اس نفسیاتی بیماری میں مبتلا کیا

ك PSYCHIC IMPOTENCY.

ہو گا۔

لکھنوی معاشرے میں پہلے تو مردانگی کے ڈنکے بجتے ہیں اور خوب طوائف بازی ہوتی ہے یہی وہ وقت ہے جب ہمیں اچھے اچھے شعرا کے ہاں بھی ابتذال اور فحاشی مل جاتی ہے لیکن کب تک ــــ ؟ اور جب جنسی اضمحلال طاری ہو کر ــــ کس برتے پہ تتا پانی ــــ ؟ ایسی حالت کو پہنچا دیتا ہے تو طوائف، جنسی آلہ سے بڑھ کر دیوان خانہ کی زینت کے لئے چاندنی، گاؤ تکیہ، خاصدان اور اگال دان کی طرح لازم قرار پاتی ہے یوں گاہک اور دکاندار کے درمیان جو فرق تھا وہ ختم کر دیا گیا۔ اور سماجی لحاظ سے وہ دونوں ایک ہی سطح پر آ گئے۔ اب جو طوائف ہمدم و جلیس بنی تو مستقل قرب نے پھر وہی نفسیاتی عمل دہرایا (جس کا میاں بیوی کے تعلقات کے ضمن میں تذکرہ کیا جا چکا ہے) یعنی دونوں کی خوبیوں اور خامیوں کے عمل اور ردّ عمل کی صورت میں پہلے تو طوائف نے تہذیب، شائستگی اور (تصنع آمیز) اخلاق سیکھے لیکن جب گھن لگے مرد اسے کچھ نہ سکھا سکے تو پھر اس نے اپنے کوٹھے کو درس گاہ میں تبدیل کر لیا اور مردوں نے ان سے بھلا کیا سیکھنا تھا ــــ ؟ وہ اس سے سیکھ ہی کیا سکتے تھے ــــ ؟؟ وہ کیونکہ لاتعداد "بازیوں" سے اپنی دانست میں تمام مردانہ اوصاف حاصل کر چکے تھے اس لئے اب وہ طوائف سے بانکپن اور اس ضمن میں آنے والی دیگر نسائی خصوصیات ہی تو سیکھ سکتے تھے اور یہی انہوں نے سیکھا۔ بانکپن تو نسوانی ہتھیار ہے مردانگی کی موجودگی میں اس کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہو؟

اس معاشرہ میں کس حد تک زنانہ پن پیدا ہو چکا تھا اور عورت کس کجرو یا نہ انداز سے ان کے اعصاب پر سوار تھی اس کا اندازہ "دریائے لطافت" میں بحرِ وں کو زنانہ بنانے (پری خانم، پری جان وغیرہ) سے نہیں ہو سکتا بلکہ اس امر سے ہو گا کہ واجد علی شاہ نے "جوان حسین عورتوں کی ایک چھوٹی زنانی فوج" تو مرتب کی تھی اس کے ساتھ ساتھ عورتوں کے ناموں پر بعض "پلٹنوں کے نام اختری، نادری"[1]

---

[1] گزشتہ لکھنؤ: ص ۶۶

وغیرہ بھی رکھ دیئے۔

ایسے احوال میں ریختی کی وقوع پذیری پر تعجب نہ ہونا چاہیئے۔ ہاں! اس کی عدم موجودگی نفسیاتی تعجب کی باعث بن سکتی تھی۔

ریختی کا غزل میں محبوب کے بدلتے تصور کی حیثیت سے بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے:

ولیؔ سے پہلے کے بیشتر شعراء کے ہاں غزل میں اظہارِ عشق عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے اس سے بعض نقادوں نے غلط فہمی میں مبتلا ہو کر قلی قطب شاہ سے شروع ہو کر بہت سے شعراء کے کلام میں ریختی ڈھونڈ نکالی[1]۔ لیکن میرے خیال میں دکھنی غزل کا نہ تو لکھنوی ریختی سے کوئی تعلق ہے اور نہ ہی وہ ان سماجی و نفسیاتی محرکات کی جنم دہندہ ہے جو اس لکھنؤ سے مخصوص ہو چکے ہیں اور جن کا تفصیلی تجزیہ کیا جا چکا ہے۔ دکھنی غزل نے ہندی شاعری کی روایات سے اثر قبول کر کے اپنے مزاج کی مقامی رنگ سے تشکیل کی تھی۔

قدیم ہند و معاشرہ میں جنس کو زندگی میں اس کا جائز مقام ہی نہ دیا گیا بلکہ اسے مذہب میں بھی بہت اہمیت حاصل تھی۔

اب سوال یہ ہے کہ جو معاشرہ جنس کو اس کے خالص ترین روپ میں اپنی معبد گاہوں میں روحانی مقاصد کے لئے بھی استعمال کر سکتا ہو تو وہاں ادب میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کیوں روا رکھا جائے۔ اس کے ساتھ ہی جب ہم کام سوتر اور اننگ رنگ ایسی مستند اور کلاسیک کا درجہ حاصل کر لینے والی جنسی کتب کو دیکھتے ہیں تو اس تعجب میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق جذباتی طہارت کے باوجود بھی کسی حد تک نفسیاتی اور حیاتیاتی

---

[1] انتہا تو یہ ہے کہ امیر خسرو کی اس مشہور غزل کو بھی ریختی کا اولین نمونہ قرار دے دیا گیا:

زحالِ مسکیں مکن تغافل ورائے نیناں بنائے بتیاں!
کہ تاب ہجراں نہ دارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

اصولوں کے منافی معلوم ہوتا ہے۔

آخر عورت محبوبہ سے محبوب کیسے بن گئی؟

میرے خیال میں اس کی ایک بڑی وجہ تو معاشرہ میں مردانہ برتری کے باعث مرد کو "دیوتا سمان" سمجھنے کا رجحان ہو سکتا ہے اور اس رجحان کا ماخذ ہندی اساطیر میں سے پاربتی اور شیو کی محبت میں بھی ڈھونڈا جا سکتا ہے جہاں پاربتی شیو کے حصول کے لئے زمانہ بھر کے جتن کرتی پھرتی ہے۔ علاوہ ازیں ہندی لوک یا ادبی گیتوں میں رادھا اور کرشن کی محبت مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کی جنسی محبت کو فلسفیانہ، متصوفانہ اور اساطیری معانی دینے کی کوششوں سے قطع نظر یہ امر بے حد اہمیت رکھتا ہے کہ اس معاشقہ نے ادب اور فنونِ لطیفہ کے دیگر شعبوں کے لئے داتی وجدان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ میرا بائی کے بھگتی میں ڈوبے بھجنوں سے قطع نظر ہندی گیتوں میں جذبہ کا رس اسی لئے ابھرا ہے۔

دکھنی شعراء کا ایران سے بس اتنا ہی رشتہ تھا کہ وہ فارسی سے غزل کی صنف مستعار لے رہے تھے۔ ورنہ ان کی سوچ، جذبات اور اظہار کے انداز سبھی پر ہندوستانیت کی چھاپ ملتی ہے۔ یوں ایک غیر ملکی صنفِ سخن کو اپنانے کے باوجود بھی ہندی گیتوں کی روح کو برقرار رکھا اسی لئے عورت کی زبان سے صحت مند نقطۂ نظر کے تحت محبت کے اظہار سے ایک خاص طرح کی "کوملتا" کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں کی تہہ میں ایک مخصوص تمدن اور ادبی انداز کا پیدا کردہ اور رچا ہوا جنسی شعور بھی ملتا ہے اور کیونکہ یہ "سنسنی خیزی" "مریضانہ لذتیت" اور دوسروں کی باسی کڑھی میں ابال پیدا کرنے کی بھرپور کوشش نہ تھی اس لئے ان سے رم جھم رم جھم ایسا اثر ہوتا ہے۔ چند مثالیں سنئیے:

مجھ تن نگر کوں قابو برہے نے آ کیا ہے
پھرتی ہوں جوں مسافر بن میں قیام بولو

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا جی
مجھے بدنام کرتے ہو، نہیں میں جاؤں گی چھوڑو

مجھے پکڑے ہیں نی، چھوڑواؤ، دیکھو ہانک ماروں گی
خدا کی سوں! میں کہتی ہوں، بڑی بی کو پکاروں گی (ہاشمی)

رہوں میں کب تلک جھڑتی۔ جلا کر دل کہیں کڑتی
کہ اب غم کے پہاڑوں پر بھلا ہے سر بزدتی ہوں (خاکی)

گل ہور گلاب میں نے نہیں کچھ فرق ازل تے!
یوں پیوں سوں مل رہی ہوں الفت اسے کہتے ہیں (شاہی)

دکنی دور میں کم و بیش یہی انداز کارفرما ملتا ہے لیکن جب ولی ۱۱۱۲ھ میں دلی آئے تو اس دور کے مشہور صوفی شاہ سعد اللہ خاں گلشن نے انہیں یہ نصیحت کی۔ "شما زبان دکھنی را گذاشتہ ریختہ را موافق اردوئے معلیٰ شاہجہاں آباد موزوں بکنند تا موجب شہرت و رواج و مقبولِ خاطر طبعاں عالی مزاج گردد۔" اور جب اس نصیحت پر عمل پیرا ہو کر ولی نے "ریختہ میں" "مقبولِ خاطرِ طبعانِ عالی مزاج" کے نقطۂ نظر سے تبدیلیاں کیں تو ان میں سب سے بڑی اور اہم تبدیلی عورت سے درجۂ عاشق کا چھین جانا تھا۔ اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے اور نتیجہ میں اردو غزل ہر لحاظ سے فارسی کا چربہ ہی نہ بنی بلکہ عورت جب عنقا ہوگئی تو سبزۂ خط کا رواج ہوگیا۔ معاشرہ کے رجحان پردہ کی پابندیوں اور نام نہاد صوفیوں کی مہربانیوں کے باعث دبستانِ دلی کے شعراء کی اکثریت ایک ہی شے کے پیچھے بھاگتی ملتی ہے۔ میر کے پست ترین اشعار سے لے کر غالب کے بعض اشعار — خواہ منہ کا ذائقہ بدلنے ہی کے لئے سہی — تک ہمیں غزلوں میں کسی نہ کسی صورت سے امرد پرستی مل جاتی ہے۔ عورت کو غزل میں لانے کا سہرا لکھنوی شعراء کے سر بندھتا ہے بلکہ ریختی سے پہلے ہی معاشرتی اثرات اور طوائفوں وغیرہ کی وجہ سے بعض شعراء کے ہاں غیر شعوری طور سے بھی نسائی انداز کے حامل اشعار مل جاتے ہیں یا کہیں کوئی خاص محاورہ یا کوئی مخصوص زنانہ اصطلاح باندھ دی گئی ہے۔ اسے زنانہ پن کے ابتدائی — مگر لاشعوری — نقوش

سمجھنا چاہیئے۔

آزاد نے "آبِ حیات" میں سوز کا ایک واقعہ لکھا ہے۔ ایک دن سودا کو میر سوز

نے اپنا یہ مطلع سنایا:

بہن نکسے ہے دل میرا اپا ہے گا ہے ﷺ اے فلک بہرِ خدا آ ہے گا ہے

یہ سن کر مرزا سودا ہنس کر بولے "میر صاحب! ہمارے ہاں پشور کی ڈومنیاں آیا کرتی تھیں یا تو جب یہ لفظ سنا تھا اور یا آج سنا۔"

اور یہ ہے بھی حقیقت۔ سوز کے کلام کی سادگی مانی ہوئی ہے اور ایسے محسوس ہوتا ہے گویا سامنے بیٹھے باتیں کر رہے ہوں۔ سادگی کے لئے ہلکے پھلکے الفاظ استعمال کرتے وقت بعض ایسے الفاظ بھی آجاتے ہوں گے جو سوچ اور لہجہ کی گھلاوٹ کے باعث زنانہ گفتگو سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ شائد اسی لئے سکینہ کو کہنا پڑا:

"اُن کے اشعار کی سادگی اور بے تکلفی سے معلوم ہوتا ہے کہ جو طرز ریختی کے نام سے بعد کو سعادت یار خاں رنگین نے ایجاد کیا اس کی ابتدا سوز ہی کے زمانہ میں ہو گئی تھی۔"[1] ان کے چند اشعار اور سنیئے:

ایک آفت سے تو مر مر کے ہُوا تھا جینا
پڑ گئی اور یہ کیسی میرے اللہ نئی

تجھ پہ قربان میری جان دل و دین میرا
ایک باری تو سُن افسانۂ رنگیں میرا

مجھ کو دھوکا دیا کہ شراب
اے ان آنکھوں کا ہوئے خانہ خراب

میر حسن کی "بدر منیر" میں بھی ہمیں زنانہ لہجہ میں اشعار مل جاتے ہیں۔ لیکن یہ اشعار ریختی کے طور پر نہیں بلکہ کامیاب مکالموں کی خاطر لکھے گئے تھے۔ انہوں نے جب نجومیوں، رمالوں اور برہمنوں کی گفتگو میں پیشہ ورانہ اصطلاحات اور ہندی الفاظ کے استعمال سے

---

[1] تاریخ ادب اردو: ص ۹۵

واقعیت کا رنگ بھرا تو بھلا نسائی کرداروں کی زبان کو وہ کیوں نہ خالص زنانہ بنانے کی کوشش کرتے۔ انہوں نے یہ کوشش کی اور وہ اس میں بہت کامیاب رہے۔
بدر منیر بے نظیر سے یوں گویا ہوتی ہے:

مرو تم پری پہ وہ تم پہ مرے!
بس اب تم ذرا مجھ سے بیٹھو پرے
میں اس طرح کا دل لگاتی نہیں
یہ شرکت تو بندی کو بھاتی نہیں
ارے ہے کوئی یاں ذرا جائیو
میری عیش بائی کو لے آئیو
کسی نے کہا دیکھیو اے بُوا
کھڑا ہے کوئی صاف یہ مردوا

اس نوع کی ادبی مثالوں، معاشرتی رجحانات اور تمدنی میلانات نے ریختی کے لئے ذہنی طور پر فضا ہموار کر دی تھی۔ گھٹا تلی کھڑی تھی۔ اب صرف بارش کے پہلے قطرہ کی ضرورت تھی اور لکھنؤ میں یہ پہلا قطرہ رنگینؔ بنے۔ ریختی کے دیوان "انگیختہ"[1] میں لکھتے ہیں:

"بعد حمد رب العالمین اور نعتِ سید المرسلین خاکپائے شعرائے نکتہ چین سعادت یار خاں رنگین عرض کرتا ہے کہ بیچ ایام جوانی کے یہ نامۂ سیاہ اکثر گاہ بگاہ عرس شیطانی کے عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی ہے کرتا تھا اور اس قوم کی ہر ایک فصیح پہ دھیان دھرتا تھا۔ ہر گاہ چندے مدت جو اس وضع اوقات پر بسر ہوئی تو اس عاصی کو ان کی اصطلاح و محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی۔ پس واسطے انہیں اشخاص کے عام بلکہ خاص بولیوں

---

[1] "انگیختہ" نام بھی خوب ہے میرے خیال میں تو یہ "انگیا" اور "ریختہ" کو ملا کر بنایا گیا ہے یا پھر "انگیخت" سے "انگیختہ" بنا لیا۔ ہر دو صورتوں میں جذباتی بلکہ جنسی اشتعال والا مفہوم ضرور نمایاں ہوتا ہے۔

کوان کی زبان میں اس بے زبان ہیچمدان نے موزوں کرکے مرتب کیا۔

اس دعویٰ کی وجہ سے آزاد[1]، نساخ اور دیگر حضرات نے رنگین ہی کو ریختی کا موجد قرار دیا ہے مگر یہ درست نہیں۔ کیونکہ ان کے دیوان سے ۲۹ برس پہلے ۱۲۲۰ھ میں ایک اور ریختی گو قفس حیدرآبادی کا دیوان ملتا ہے۔ قفس وزیراعظم حیدرآباد کے مصاحبین میں سے تھا اس کا قوی امکان ہے کہ رنگین نے وہ دیوان ہی نہ دیکھا ہو بلکہ اس سے اثر بھی قبول کیا ہو گا۔ کیونکہ دونوں کے ہاں ہم طرح غزلیں بہت ہیں۔ گرفتیں کے ہاں بھی طوبجا نتا ہے۔ رنگین تخلص ہے، ایک قصہ کہا ہے، اس مثنوی کا نام "دل پذیر" رکھا ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر زہر کھایا ہے۔ ہرچند اس مرحوم بھی کچھ شعور نہ تھا۔ بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں۔ بھلا اس کو شعر کیونکر کہیے۔ سارے لوگ دلی کے، لکھنؤ کے، رنڈی سے لے کر مرد تک پڑھتے ہیں:

چلی واں سے دامن اٹھاتی ہوئی
کڑے سے کڑے کو بجاتی ہوئی

سو اس بیچارے رنگین نے بھی اس طور پر قصہ کہا ہے کوئی پوچھے کہ تیرا باپ رسالدار مسلّم۔ لیکن بیچارہ برچھی بھالے کا ہلانے والا تیغ کا پلانے والا تھا تو ایسا قابل کہاں سے ہوا، اور شہد اپن مزاج میں رنڈی بازی سے آگیا تو ریختہ کے تئیں چھوڑ کر ایک ریختی ایجاد کی ہے۔ اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں اور ان کے ساتھ منہ کالا کرے۔ بھلا کلام کیا ہے:

ذرا گھر کو رنگیں کے تحقیق کر لو
یہاں سے ہے کہ چیسے ڈولی کہارو

مرد ہو کر کہتا ہے:

کہیں ایسا نہ ہو کم بخت میں ماری جاؤں

[1] آبِ حیات: ص ۲۶۶

اور ایک کتاب بنائی ہے اس میں رنڈیوں کی بولی لکھی ہے۔"

لیکن یہ مخالفت عارضی تھی، کیونکہ انشا ایسے مزاج کا شاعر بھلا کب تک گردشِ زمانہ سے علیحدہ رہ کر اپنی عوامی مقبولیت میں کمی کا خدشہ مول لیتا۔ چنانچہ اس نے بھی عصری مبتذل اور فحش اشعار مل جاتے ہیں لیکن رنگین اور انشاء وغیرہ کے مقابلہ میں بہت کم ہیں ان کی عورت کا بڑا مسئلہ بھی جنس ہی ہے لیکن وہ اتنی بے تاب اور بے باک نہیں جتنی کہ لکھنوی شعراء کی عورت۔ ان کے چند اشعار درج ذیل ہیں:

جس کی چڑیا کا یہ عالم تھا اب اڑ جائے
میں نے باجی سے وہ کل شرطیں ہاری اگیا

کیا بنا لائی منہارن صاف چوڑیاں
میں نہ پہنوں گی کبھی یہ آسمانی چوڑیاں

اب کے رکھی ہوں دوگانہ وہ طرحدار اصیل
نوجواں، پتلی سی، گوری سی دھواں دار اصیل

قیس کے علاوہ ایک اور ریختی گو محشر کا بھی ذکر ملتا ہے۔ یہ میر کے آخری زمانے میں تھے اور بقول دتاتریہ کیفی "اپنی ریختیوں کا جزدان بغل میں مار کر دلی سے لکھنؤ پہنچے[1]"

ایسے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداً ثقہ حضرات نے اسے پسند نہ کیا ہو گا کیونکہ انشائے میر حسن اور رنگین پر بہت سخت الفاظ میں تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اور سب سے زیادہ ایک اور سنیئے کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا انوری ریختہ اپنے تقاضوں کے آگے سرِ تسلیم خم کرتے ہوئے ریختی گوئی شروع کر دی۔ ویسے بھی اس نے کمال

---

[1] منشورات ص: ۲۱۲

فن کے اظہار کو عجیب عجیب چیزیں لکھی ہیں چنانچہ بے نقط الفاظ ٹھیٹھ ہندی میں رانی کیتکی کی کہانی اور قصیدہ میں مختلف بولیوں کی پیوندکاری محض چند مثالیں ہیں پھر بھلا اس کی ذہانت ریختی سے کیسے نعوذ ہوتی۔

انشا اور رنگین کی کوششوں اور دربار کی سرپرستی نے جلد ہی ریختی کو بہت زیادہ مقبول بنا دیا اور شوقیہ کہنے والوں کے ساتھ ساتھ مستقل ریختی گو شعرا کی بھی کمی نہ رہی اور یہ رجحان اپنی انتہائی صورت اس وقت اختیار کر گیا جب زنانہ تخلصوں کے ساتھ ساتھ بعض حضرات نے زنانہ لباس پہن کر اور پالکیوں میں بیٹھ کر مشاعرہ ہی میں آنا نہ شروع کیا بلکہ زنانہ آواز اور انداز سے کلام بھی سنانا شروع کیا۔ گو اس معاملہ میں جان صاحب کی بہت شہرت ہوئی لیکن وہ خود اس فن میں عبداللہ خاں محشر (ریختی میں: خانم جان) کو زیادہ بہتر سمجھتے تھے۔[1]

حالی نے بڑھاپے میں جوانوں کے جذبات کی غزل میں عکاسی کو — قحبہ چوں پیر شود پیشہ کنند دلالی — کے مترادف گردانا تھا۔ ادھر وہ معاشرہ بھی ادب سے لمحاتی مسرت کے ساتھ ساتھ اعصاب میں سنسنی اور غدودوں میں کھولاؤ چاہتا تھا۔ نتیجہ میں ادب نے جس دلالی کو جنم دیا اس کی چند مثالیں ہی کافی وشافی ہیں:

وہ بات اگلی نہ یاد رکھی ابھی سے بھولے ہو میری چاہت
مجھے نہ کھونی تھی اپنی عزت تمہاری دم بازیوں میں آکر

دکھیو میرے بدن کو لگاؤ گے تم جو ہاتھ!
سر پر چڑھوں گی پاؤں سے جوتی اتار کر
——— رنگین

گل کیطرح سے آج نہیں اشرفی بندھی
میرا جو آپ نے یہ ٹٹولا ازاربند

---

[1] مولوی سید محمد مبین نقوی: تاریخ ریختی

انشا کی بات چیت میں جو چھیڑ چھاڑ ہے
سو لذت انسا میں کہیں ہے نہ کوک ہے

میں جھجک اٹھی لے کے انشا نے
کل چبھو دی جو میری ران میں لونگ
———— انشا

چُپ چھپا کر تو کسی ڈھب سے بلالے گھر میں
تیکھا بانکا سا کھڑا ہے جو وہ خنجر والا
———— ہمدم

نہیں نازنیں کرتی رنج کسی کا
گیا جیب سے یار اور حرمت ہے کھوٹی
بلا سے رکھوں شاد دل کو تو اپنے
اگر میں نے کنبہ کی عزت ڈبوئی (علی بیگ نازنیں)[1]

---

[1] مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مخصوص انداز میں نازنین کی قلمی تصویر یوں کھینچی ہے :

"..... چوبدار نے دوسری شمع اٹھا مرزا علی بیگ کے سامنے رکھ دی۔ یہ بڑے گورے چٹے نوجوان آدمی ہیں کسرت کا بھی شوق ہے۔ نازنیں تخلص کرتے ہیں، دہلی میں بس ایک ہی ریختی گو ہیں۔ ادھر شمع رکھی گئی اُدھر نواب زین العابدین نے آواز دی "اوڑھنی لاؤ"۔ ایک نوکر فوراً تاروں بھری گہرے سرخ رنگ کی اوڑھنی لے کر حاضر ہوا۔ نازنیں نے بڑے ناز و انداز سے اس کو اوڑھا۔ ایک پلو کا ٹبکل مارا۔ دوسرا سامنے پھیلا لیا اور خاصی بھلی چنگی عورت معلوم ہونے لگے۔ غزل ایسی لڑا لڑا کر اور اڑا اڑا کر پڑھی کہ سارا مشاعرہ عش عش کرنے لگا۔ سنت ایسا پیارا کرتے تھے کہ کوئی بیسوا بھی کیا کرے گی۔ دوسرا شعر تو اس طرح پڑھا گویا "باجی" کو جلانے

(باقی اگلے صفحہ پر)

جان اگر ہے جانے والی جائے گی
بات نہ ان کی ٹالی جائے گی
_______ عابد مرزا بیگم

سوتیں جو میرا غم کرتی ہیں
میرے چونڈے پہ کرم کرتی ہیں
_______ (جمیعت علی ثریا)

اب نظر میں ان کی میں چڑھتی نہیں
دل سے اتری جب سے چھلا ہو گیا
آنا جانا میرے گھر کا چھوڑ دو
تم نے رنڈی کی بہت اچھا کیا

(پچھلے صفحہ کا بقیہ)

کے لئے سب کچھ کرنے کو تیار ہیں۔ قلعے والوں کو تو اس میں بڑا مزا آیا مگر جو ریختے کے استاد تھے وہ خاموش بیٹھے سنتے رہے۔

غزل یہ تھی:

ہوئی عشاق میں مشہور یوسف ساجواں تا کا
بوا! ہم عورتوں میں تھا بڑا دیدہ زلیخا کا
مجھے کہتی ہے باجی تو نے تاکا چھوٹے دیور کو
نہیں ڈرنے کی میں بھی ہاں! نہیں تاکا تو اب تاکا

اگر اے نازنیں تو دُبلی پتلی کامنی سی ہے!
چھریرا سا بدن نام خدا ہے تیرے دولہا کا
(دلی کا ایک یادگار مشاعرہ)

کارخانے میں خدا کے ہے کسے بوا دخل
بچہ تم پہلے جنیں بیاہ ہُوا میرے بعد
______________ جانؔ صاحب

افسوس ہمارے ہاں کیونکہ کھل کر حالاتِ زنانگی تحریر کرنے کا رواج نہیں اس لئے ہمیں بڑے اور عظیم شعرا کے (خود نوشت تحریروں یا مثنویوں سے قطع نظر) حالات میں بھی ان کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسی محرکات کی تفہیم کے لئے مواد نہیں ملتا اور یہی وقت ریختی گو شعراء کے ضمن میں بھی ہے ورنہ زنانہ نام اپنانا اور زنانہ لباس پہننا نفسیاتی اہمیت کے وقوعات ہیں ایسی صورت میں عورت (بالعموم ماں) کے ساتھ تطبیق[1] کی بنا پر فرد خود کو شعوری یا لاشعوری طور سے عورت سمجھتے ہوئے نسائی انداز و اطوار اپنا لیتا ہے۔ اس کی ابنارمل صورت میں زنانہ لباس پہن کر اس تطبیق کو ہر طریقہ سے مکمل کیا جاتا ہے۔ اسے اصطلاح میں "ملبوساتی کجروی[2]" کہتے ہیں، کیونکہ نفسیاتی اہمیت کا سوانحی مواد مفقود ہے۔ اس لئے اس ضمن میں مزید کچھ کہنا محض قیاس آرائی ہی ہوگی، ورنہ ان حضرات کی صورت میں بہت دلچسپ قسم کی CASE HISTORIES مل سکتی تھیں۔ ویسے اس نسائی تطبیق کی انتہائی مثال ہمیں نصیرالدین کی صورت میں ملتی ہے۔ جو دردِ زہ کی کراہوں اور چیخوں کے بعد "بچہ" ہی نہ "جنتا" بلکہ پورے چالیس دن تک بچہ کی پیدائش سے وابستہ تمام رسمیں پوری کرتا اور چھٹی، دسویں اور چلہ وغیرہ نہاتا۔

ریختی ایک مخصوص معاشرہ سے وابستہ نفسی محرکات کی جنم دہندہ تھی، اس لئے لکھنؤ کی محفل اجڑنے کے ساتھ ہی اسے بھی زوال آگیا۔ مگر میرے ہاتھ اتفاقاً ایک "نایاب" کتاب لگی۔ یہ "دیوانِ ریختی عرف رنگیلی بیگم" ہے۔ اسے محمد محسن خاں محسنؔ (ریختی میں: عنقا بیگم) نے لکھا۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا اور بقول مصنف: "ایک ہی سال

---

[1] IDENTIFICATION

[2] TRANS VESTISM

میں ہاتھوں ہاتھ فروخت ہو گیا۔" اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۸ء میں چھپا۔ یہ دیوان نواب صادق علی خاں (بی۔اے) رئیس اعظم، شیش محل لکھنؤ کی خاطر مرتب ہوا اور ان ہی کے نام معنون ہے۔

میرے خیال میں اس پر تنقید و تبصرہ وغیرہ کی بجائے صرف شاعر کا بیان ہی کافی معلوم ہوتا ہے۔ فرماتے ہیں:

"موجودہ مزاج شاعرانہ کے کند ہو جانے کے باعث اکثر اصحاب اس سے سیر ہو کر ریختی کا اشتیاق ظاہر فرماتے تھے۔ دیوانِ جانؔ صاحب کی تلاش میں حیران و سرگرداں نظر آتے تھے...... جانؔ صاحب اس کام کے لئے نہایت موزوں واقع ہوئے تھے۔ اگر بدنصیبی سے اس میں فحش اور بدتہذیبی کی بھرمار نہ ہوتی اور اس عیبِ شدید کے باعث وہ حاکمِ وقت کی نظروں سے نہ گر جاتا۔ جانؔ صاحب نے ایسا اچھا زمانہ پایا تھا کہ جب فحش گالیوں کی بوچھاڑ ہی مقبول عام ہونے کا باعث سمجھی جاتی تھی...... جان صاحب کے مطبوعہ دیوان کے تباہ ہو جانے کے بعد ایک بھی ایسا دیوان شائع نہ ہو سکا جس کا نام دیوان ریختی ہو۔ افسوس صد افسوس...... ہم نے یہ بارگراں احباب کی بزمِ سخن کو گرمانے یا ان کے ہنسنے ہنسانے کو اپنے دوش پر نہیں لیا بلکہ صرف اس غرض سے کہ جان صاحب کے غیر مہذب کلام کے زہریلے اثرات کو ان کے دلوں سے دھو ڈالیں جو درحقیقت ناپاک عادتیں پیدا کرنے والا، اخلاق اور تہذیب سے کوسوں دور ہے اور ایک ایسے جدید طرز کی طرف توجہ دلائیں جو حرف گیری سے بالاتر اور حقیقی واقعات کا اصلی منظر ہو...... خدا کا شکر ہے کہ جس نیک پالیسی اور سچی خواہش سے ہم نے اپنا کلام یا کام شروع کیا تھا اس کو اخیر تک اسی صورت سے نباہ بھی دیا جس کا انصاف اہلِ بصیرت کی کامل توجہ پر منحصر ہے۔ یوں سمجھنے کو کوئی کچھ سمجھا کرے مگر ہمارا مطلب اس تصنیف سے اپنے نیک اور سچے ارادوں

کے ساتھ انصاف اور اخلاق کی عادت پیدا کرنا ہے جس سے آج کل کے نوجوان اکثر محروم ہیں...... لہٰذا ہمارے اور جان صاحب کے کلام میں اس قدر اختلاف ہے جو ہوا اور پانی، خاک اور آتش یا دن اور رات میں۔ جو بات اس میں ہے اس میں کوسوں پتہ نہیں اور جو اس میں ہے اس میں مطلق ندارد.....
ان کے کلام میں فحش اور ننگی گالیاں لبالب بھری ہیں اس کے برعکس ہمارے کلام کا چمن ان کانٹوں سے بالکل پاک ہے۔ ہم نے اس دلفریب کلام کی شاخ میں ایک ایسا جدید، سہل اور صاف راستہ کھول دیا ہے جو دلکشا، خوشنما، ہر دلعزیز اور مرغوبِ عام ہو۔[1]

..... اور اے پیارے قارئین! اب صاحبِ مضمون آپ کے اور ان "دلکشا خوشنما، ہر دلعزیز اور مرغوبِ عام" اشعار کے درمیان مزید رکاوٹ بن کر آپ کی آتشِ شوق میں اضافہ کا باعث نہیں بنتا۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

لب اپنے چوستی ہوں میں لب ان کے چوم کر
بوسے بڑے لطیف کس کے وہاں کے ہیں

چوسی زباں جو ہم نے ہوئی وہ زباندان
احساں کسی زباں پہ ہماری زباں کے ہیں

جب سے کنجڑن کو کیا شیخ نے شیدا ہو کر
رہ گیا سوکھ کے انجور کا چھلکا ہو کر

جوشِ شباب دیکھ چکی آپ کا حضور
انگلی دکھا رہا ہے یہ شیطان جایئے

---

[1] وجہ تصنیف ص ۷۔۱

الٹے الٹے ہوئے ہیں شوق اُن کے
لونڈے بلوائے راس دھاری آج

انگیا کے گھاٹ تک نہ رسائی ہوئی مگر
شب بھر کھڑا رہا مُوا دیوار کی طرح

تربت پہ آکے بھڑوے نے ماری جو ایک لات
سوسو قدم پہ جا پڑے تختے مزار کے

صحبت تری میں لطف ملا مجھ کو اس قدر
او خان! تیرے ساتھ تو ملتان جائیے

کھل گیا وہ پیٹ کا رازِ نہاں
خوف تھا جس کی بُوا تشہیر کا

باغ و بہار کے درویش شاعر

عام خیال کے برعکس داستان اور ناول میں طوالت نہیں بلکہ زندگی اور ماحول کے بارے میں زاویۂ نگاہ وجۂ امتیاز ہے۔ ہزارہا صفحات کے باوجود بھی داستان نگار نہ تو کوئی مخصوص نظریۂ حیات رکھتا ہے اور نہ ہی ماحول اور اس سے وابستہ جزئیات کے ضمن میں حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کی سعی کی جاتی ہے۔ اسی لئے تو داستانوں میں مقامی رنگ کے علاوہ ہر طرح کی رنگ آمیزی مل جاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ داستانوں کی تدبیر کاری اور پیش کش کا انداز فنی بصیرت کی پیدا کردہ گیرائی سے عاری ملتا ہے۔ اس کے برعکس نسبتاً مختصر ہونے کے باوجود بھی ناول میں، زندگی کی تصویر کشی، ماحول کی عکاسی اور واقعات کا انتخاب و ترتیب کیونکہ کسی نظریۂ حیات یا ماحول کے بارے میں زاویۂ نگاہ سے جِلا پاتے ہیں اسی لئے یہاں زندگی کی واضح طور سے رونمائی کی جاتی ہے۔ زندگی کی اس عکاسی میں مصنف کی فنی بصیرت کے مطابق خامیاں تو تلاش کی جا سکتی ہیں لیکن ناول کو داستان کی مانند زندگی سے منقطع نہیں قرار دیا جا سکتا۔

ناول اور داستان کے اس اساسی فرق کی بنا پر داستانوں میں کردار نگاری بہت محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ بلکہ یوں سمجھئے کہ داستانوں میں زندہ کرداروں کی تخلیق ناممکنات میں سے ہے۔ کئی وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ تو داستانوں کا تخیل پر استوار ہونا ہے۔ زرخیز تخیل کا حامل داستان نگار اپنے قارئین سے عقل و

استدلال کی بجائے تخیل کی کسوٹی کا طالب ہوتا ہے۔ وہ تنقید نہیں بلکہ تائید چاہتا ہے۔ تخیل کی اس فراوانی (اور بعض اوقات تو بے لگامی) سے جو رومانی اور طلسماتی فضا جنم لیتی ہے، اس میں زندہ اور متحرک کرداروں کا دم گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ زندہ کردار بلکہ "انسانی کردار" عنقا ہیں تو تخلیق ہونے سے رہے کردار نشو و نما کے لئے مخصوص ماحول اور افراد کا متقاضی ہوتا ہے۔ ماحول اور اس کی اقدار و معاییر سے برسرِ پیکار ہونے سے خفتہ صلاحیتیں بیدار ہو کر اس کی انفرادیت نمایاں کرتی ہیں۔ جبکہ افراد سے تعلقات کے بدلتے انداز اور دلچسپیوں اور ذہنی تعصبات کا تصادم شخصیت کے پوشیدہ رجحانات اور مخفی میلانات کو منظرِ عام پر لا کر اس کے اندر روپوش اصل انسان کو سامنے لاتا ہے۔ ادھر واقعات اور کرداروں میں عمل اور ردِ عمل سے پلاٹ آگے بڑھتا ہوا نقطۂ عروج تک پہنچ کر واقعات یا کرداروں میں سے کسی ایک کی فتح پر منتج ہو کر زندگی کے المیہ یا طربیہ پہلو کی عکاسی کرتا ہے۔

داستان میں کیونکہ کرداروں کی بجائے واقعات کو اساسی اہمیت ہوتی ہے اور پھر ان میں بھی دلچسپی اور تذبذب (سسپنس) کی برقراری کے لئے جائز ذرائع کی عدم موجودگی میں قصہ در قصہ اور ضمنی واقعات اور قصص بھی اصل داستان میں ٹھونس دیئے جاتے ہیں۔ اس لئے ان پیچیدہ واقعات کے الجھے تانے بانے میں نہ تو کردار کی انفرادیت ابھر سکتی ہے اور نہ ہی کرداری خصائص کی اساس انسانی نفسیات پر استوار کی جا سکتی ہے۔

بظاہر یہ صحیح نہیں معلوم ہوتا اور وہ بھی اس صورت میں جبکہ داستان کا ہیرو طرح طرح کی مشکلات پر قابو پا کر اور طلسمات کی تسخیر سے دشمنوں کو نیست و نابود کرتا ہوا گوہرِ مقصود حاصل کر لیتا ہے لیکن داستانوں کے سرسری مطالعہ سے بھی اس کے عمل میں بے عملی کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ وہ اس فلمی ہیرو کی مانند ہے جو لکڑی کی تلوار اور ٹین کی ڈھال سے اسٹوڈیو کے "سیٹ" پر ویلن اور اس کے ساتھیوں کو "تہس نہس" کر کے رکھ دیتا ہے۔ فردِ واحد کا لاتعداد مشکلات (یا دشمنوں) پر [illegible] ہے۔ داستان نگار بھی اس قباحت کو محسوس کرتا ہے

اسی لئے تو ہیرو کی امداد بلکہ "کمک" کے لئے بزرگ ہستیوں، راہنما پرندوں، خوابوں بشارتوں اور عاشق ہونے والی پریوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ بعض اوقات اسے روپوشی کے لئے سلیمانی ٹوپی، اڑنے کے کھڑاؤں، قالین یا کھٹولے، دفینے دیکھنے کے لئے سرمہ یا "مہرہ زنبیل" کی صورت میں ایسی اشیاء دی جاتی ہیں کہ وہ ناقابل تسخیر ہو کر بشر ہوتے ہوئے بھی اچھا خاصا فوق البشر بن جاتا ہے۔ وہ فوق الفطرت ہستیوں میں سے نہیں لیکن ان لوازمات کے باعث کسی سے بھی کم تر ثابت نہیں ہوتا گویا وہ انسان کے علاوہ باقی سب کچھ بن سکتا ہے۔ اسی لئے نہ تو اس کی مصیبت پر قاری رنجیدہ ہوتا ہے اور نہ کامرانی پر شاداں۔

میرے خیال میں کردار نگاری کی انتہا یہ ہے کہ قاری کردار کے ساتھ اپنی ذات کی تطبیق کرلے۔ مگر داستانی کرداروں کے ساتھ ایسا ہونا ناممکنات میں سے ہے۔

مثالیت کی بنا پر داستانی کردار بالعموم یک رخی تصویریں معلوم ہوتے ہیں۔ ہیرو (اور ہیروئن) میں دولت اور دولتِ حسن کے علاوہ زمانہ بھر کی خوبیاں جمع کر دینے کے ساتھ ساتھ مخالفین کا بالکل ہی منہ کالا کر دیا جاتا ہے۔ فطرت کی دورنگی سے شخصیت کی تکمیل اور لاشعوری محرکات کی عکاسی قطعی مفقود ہے پھر ان کا مقابلہ کیونکہ فوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا ہے اس لئے اس یک رخی تصویر میں جلد رنگ بھر کر داستان نگار اپنی دانست میں ہیرو میں ان سب پر حاوی ہونے کی شکتی بھر دیتا ہے۔ ادھر انسانوں کے ہاتھوں مقدر میں لکھی گئی شکست کے جواز کیلئے مافوق الفطرت میں کوئی نہ کوئی خامی یا کمزوری (ڈمو یا نفس) رکھ دی جاتی ہے۔ جس سے وہ انسانوں کے بس میں آجاتے ہیں نتیجتاً انسان، انسان نہ رہے، اور نہ جن بھوت، جن بھوت۔ اور یوں کردار نگاری، اداکاری بلکہ بسا اوقات تو زا ئد اداکاری[۱] بن جاتی ہے۔

غیر ملکی رسوم ورواجات سے ناواقفیت کی بنا پر داستان نگار محض غیر ممالک کے

---

[۱] OVERACTING.

نام گنوا کر اپنی دانست میں بدلیسی ماحول پیدا کر لیتا ہے۔ حالاں کہ افراد کی نفسیات میں جغرافیائی حالات، نسلی رجحانات اور ملی میلانات کے پیدا کردہ امتیازی خصائص کی نظر اندازی سے کردار نگاری خام رہتی ہے۔

داستانی تکنیک سے جنم لینے والی کردار نگاری کی ان بنیادی خامیوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے "باغ و بہار" کے مردانہ کرداروں کا جائزہ لیں تو ان میں تقریباً یہ تمام خامیاں کسی نہ کسی حد تک موجود نظر آئیں گی۔ داستانی فارمولے کے مطابق تین ہیرو تو شاہزادے ہی ہیں لیکن تاجرزادہ بھی ٹھاٹھ باٹھ میں کسی سے کم نہیں۔ لیکن ان سب میں رکھ رکھاؤ، وقار، عزتِ نفس اور خودداری کا فقدان ہے۔ شہزادوں میں ایسا مزاج اور تمکنت تو در کنار ان میں تو عام امیرزادوں کی خو بو بھی نہیں ملتی۔ اس پر مستزاد ایک خاص طرح کی بے بسی، عاجزی اور خوشامد!

اگر باغ و بہار کے چاروں درویش عاشقوں کا اردو غزل اور بالخصوص میر کی غزل کے پس منظر میں مطالعہ کیا جائے تو ان سب کا کردار غزل کے روایتی عاشق سے ملتا جلتا نظر آئے گا جس میں ان درویشوں ہی کی مانند۔ ایک خاص طرح کی عاجزی مسکینی، محبوب کی کج ادائیوں پر بھی اس کے واری صدقے جانا۔ زمانے کے ستم برداشت کرنا مگر حرفِ شکایت لب پہ نہ لانا اور اگر شکایت کی بھی تو عاجزی اور حلیمی سے۔ یوں زمانے سے نبرد آزما ہو کر ماحول پر چھا جانے والی صحت مند جارحیت سے غزل کا روایتی عاشق نا آشنا ہے۔ اس عمومیت سے ہٹ کر میر کی غزلوں سے ابھرنے والے عاشق کا اگر مجموعی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو بعض امور میں تو وہ چونکا دینے والی حد تک ان درویشوں سے مشابہ دکھائی دیتا ہے۔ میر کے اپنے حالات

ﮯ اس کی بڑی وجہ تو یہی معلوم ہوتی ہے کہ دربار ادب و ثقافت کے مراکز ہی نہ تھے بلکہ یہ داستانیں سرپرست بادشاہوں اور مربی امرا کی فرمائش پر لکھی یا سنائی جاتی تھیں۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ عوام الناس کے لئے عظیم شخصیت کے واقعات میں دلچسپی یا سامانِ عبرت بھی موجود ہوتا ہے۔ رہے عوام تو وہ ان داستانوں میں صرف وفادار خادموں اور جاں نثار دوستوں کے کردار کی ادائیگی کے قابل سمجھے جاتے تھے۔ یہ بھی ورس وفاداری کا کیا انداز تھا۔

اور افتادِ طبع سے قطع نظر ان کا عاشق بھی باغ و بہار کا درویش معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے میر کے شاعرانہ لہجہ کا یوں تجزیہ کیا ہے:

"میر کا لہجہ دردمندوں، مصیبت زدوں، خانقاہی قلندروں، سیلانیوں کا سا ہے، جس کے پیرائیوں میں سوزیانہ مسکینی، دیہاتی معصومیت، عاشقانہ مجبوری، مسافرانہ کس مپرسی اور مجذوبانہ مجنوطا الحواسی پائی جاتی ہے۔"

کیا یہ درویشوں کے کرداری خصائص نہیں؟ اور تو اور میر نے بے شمار غزلوں میں خود کو درویش ہی کہا ہے:

میں رو یا کڑھا کرتا ہوں دن رات جو درویش
من بعد مرے تکیہ کو غم خانہ کہیں گے

میں ہی درویش خوار و زار نہیں　　　عشق میں بادشاہ فقیر ہوئے

ہم درویش طلب میں اس کی ڈیرے ڈیرے پھرتے ہیں

تھا وہ فتنہ ملنے کے کون کب کسی درویش کے

میر کی غزلوں اور باغ و بہار میں خاص قسم کی مشابہت ملتی ہے۔ اس سے پہلے سر سید نے اندازِ بیاں کے بارے میں اس مشابہت کو محسوس کرتے ہوئے اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ جو مرتبہ میر تقی میر کو اردو غزل میں ہے وہی میر امن کو اردو نثر میں حاصل ہے لیکن درویشوں اور میر کے عاشق میں پائی جانے والی مشابہت پر آج تک دھیان نہیں دیا گیا۔ حالانکہ یہ مشابہت ایک سے زائد مواقع پر ملتی ہے۔ مثلاً میر نے درویش کے ساتھ ساتھ خود کو فقیر بھی کہا ہے:

فقیرانہ آئے صدا کر چلے　　　میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

مستغنی کس قدر ہیں فقیروں کے حال سے
یاں بارِ غم سے خم ہوئے واں بھویں خم نہیں

داستان کے چاروں درویشوں نے خود کو فقیر ہی کہا ہے۔ پہلا درویش ایک موقع پر یوں کہتا ہے:

"مجھ فقیر نے بڑے چاؤ چوز سے ماں باپ کے سائے میں پرورش پائی"

دوسرا درویش اپنی داستان کا آغاز یوں کرتا ہے:

اے یارو! اس فقیر کا ٹک ماجرا سنو
میں ابتدا سے کہتا ہوں تا انتہا سنو

اس کے علاوہ داستان سناتے وقت بھی وہ یہی کہتا ہے:

"...... فقیر نے پوچھا صاحب کا اسم شریف کیا ہے؟"

دوسرے کی مانند تیسرے نے بھی شعر ہی سے ابتداء کی ہے:

احوال اس فقیر کا اے دوستاں سنو
یعنی جو مجھ پہ بیتی ہے وہ داستاں سنو

بلکہ اس درویش نے باقاعدگی سے فقیری اختیار کر لی تھی۔ چنانچہ وہ اپنے رفیقوں کو بتاتا ہے:

"...... یا فقرا! میں نے بہ مجرد سننے اس قصے کے کفنی گلے میں ڈالی اور فقیروں کا لباس پہن لیا اور اشتیاق میں فرنگ کے ملک کے دیکھنے کو روانہ ہوا۔"

چوتھے درویش کا بھی یہی حال ہے:

"...... یہ فقیر جو اس حالت میں گرفتار ہے چین کے بادشاہ کا بیٹا ہے۔"

میرؔ کے یہاں تکیہ کا مخصوص تذکرہ ملتا ہے شاید یہ درویش اور فقیر کی رعایت سے ہو یا باپ اور منہ بولے چچا کی درویشانہ زندگیوں سے نفسیاتی اثر قبول کر کے اسے بعض کیفیات کے لئے علامت کا درجہ دے دیا ہو۔ وجہ خواہ کچھ بھی ہو لیکن تکیہ سے ان کی دلچسپی گہری ہے۔ کہتے ہیں:

اٹھ گئے پر میرے تکیہ کے کہیں گئے یہ لوگ
دردِ دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے

اور یہ شعر تو باغ و بہار کا سرنامہ ہی معلوم ہوتا ہے:

تکیہ میں اپنے دل کا ہم غم کیا کریں ہیں   درویش کتنے ماتم باہم کیا کریں ہیں

اب اس شعر کو ذہن میں رکھتے ہوئے آزاد بخت بادشاہ کا یہ مکالمہ پڑھا جاتا ہے:

"اے درویش میں نے اس لئے یہ نقل تمہارے سامنے کی کہ کل رات دو فقیروں کی سرگزشت میں نے سنی تھی اب تم دونوں بھی جو باقی رہے ہو سمجھو کہ ہم اسی مکان میں بیٹھے ہیں اور مجھے اپنا خادم اور اس گھر کو اپنا تکیہ جانو۔"

یہ مشابہت یہیں تک ہی نہیں بلکہ اور بھی بہت سے ایسے ہی مقامات ملتے ہیں اور بعض اوقات تو یہ محسوس ہوتا ہے گویا میر امن نے شعوری طور پر میر کا اثر قبول کرتے ہوئے اس کے کلام کو جذب کرنے کی کوشش کی ہے۔ جب آزاد بخت ایک "گورستان" میں درویشوں کو دیکھتا ہے تو میر امن یوں منظر کشی کرتے ہیں:

"جب نزدیک پہنچے دیکھا تو چار فقیر بے نوا، کفنیاں گلے میں ڈالے اور سر زانو پر دھرے، عالمِ بیہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں۔۔۔۔"

اب میر کے دو اشعار ملاحظہ ہوں:

مدت ہوئی کہ زانو سے اٹھتا نہیں ہے سر
کڑھنے سے رات دن کے ہمیں کب فراغ ہے

دم بخود رہتا ہوں اکثر سر رکھے زانو پہ میر
حال کہہ کر کیا کروں آزردہ اور احباب کو

باغ و بہار کے مرد کرداروں کی عاجزی اور خوشامدانہ لہجہ پر بیشتر نقادوں نے اعتراضات کئے ہیں اور پہلے درویش میں یہ سب کچھ ضرورت سے زیادہ ہی ملتا ہے۔ ایک موقع پر تو اس نے خود بھی اس کا اظہار کر دیا ہے۔ عیسیٰ جراح سے ملنے پر اس نے "مارے خوشامد کے ادب سے سلام کیا۔ گویا خوشامد اس کی فطرتِ ثانیہ ہے اور اسی وجہ

سے ایک مرتبہ شہزادی نے اسے ڈانٹا بھی تھا اور وہ کہتا ہے :

"میں پاس جا کر تصدق ہوا اور اس شعور و لیاقت کو سراہ کر دعائیں دینے لگا یہ خوشامد سن کر تیوری چڑھا کر بولی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ بس بہت باتیں بنائی مجھے خوش نہیں آتیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔"

میر کا درویش صفت اور فقیر منش عاشق بھی خوشامد میں پہلے درویش سے کم نہیں اگر وہ شہزادی کے حضور" غلام کی مانند دونوں ہاتھ جوڑ کر کھڑا ہوتا ہے اور "بسر و چشم اس کے حکم میں حاضر رہتا جو فرماتی سو بجا لاتا" تو میر کے عاشق کا بھی یہی دعویٰ ہے :

خدمت میں اس صنم کے گئی عمر پر ہمیں
گویا کہ روز اس سے نئی بندگی ہوئی

تھے دست بستہ حاضر خدمت ہیں میر گویا
سیمیں تنوں کے عاشق ہیں زر خریدہ ہم

میر کی شاعری کا تفصیلی مطالعہ کرنے سے اس کے ہاں پا بوسی کا بہت قوی رجحان ملتا ہے بلکہ بعض اشعار سے تو یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ کہیں میر FOOT FETISHISM کا شکار نہ ہو۔ پا بوسی کی خواہش اتنی قوی ہے کہ غزلوں کے علاوہ "معاملاتِ عشق" میں بھی یہ اشعار ملتے ہیں ۔

رفتہ رفتہ سلوک بیچ آیا	ہاتھ پاؤں کو اپنے لگوایا
گاہ بے گاہ پاؤں پھیلاتے	میری آنکھوں سے تلوے ملواتے

یہ چل کر آتے تھے جب کبھو ادھر | پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر

'باغ و بہار' میں بھی ایک سے زیادہ شہزادے قدم بوس نظر آتے ہیں ۔ پہلا درویش تو خیر ہے ہی خوشامدی ۔ لیکن اس کے علاوہ دیگر کرداروں میں بھی یہ رجحان ہے :

"تب میں قدموں پر گرا ۔ ۔ ۔ ۔" (خواجہ سگ پرست)

"میں اس کے قدموں پر گر پڑا اس نے گلے لگایا" (تیسرا درویش)

"میں نے قدم بوسی کیا انہوں نے میرا سر اٹھا لیا اور گلے سے لگایا۔"

(تیسرا درویش)

"اس نازنین کے قدموں پر سر رکھ کر اپنے دل کی بے قراری ....."

(چوتھا درویش)

اب ذرا میرؔ کے اشعار بھی ملاحظہ ہوں۔ البتہ میر کا عاشق اتنا خوش قسمت نہیں کہ اسے فوراً ہی قدم بوس ہونے کی سعادت نصیب ہو سکے۔ اس لئے اس کی یہ بہت بڑی حسرت ہے:

رخصت میں پابوس کی جی جاتا تھا سو اُن نے
ہاتھ میں عاشق وارفتہ کا دل نہ لیا افسوس، افسوس!!

ہائے جوانی شور کناں پابوس کو اس کے پھرتے تھے
اب چپ بیٹھ رہے ہیں یکسو ہاتھ بہت سے مل کر ہم

اور یہ مصرعہ تو بالکل پہلے درویش کے حسبِ حال ہے:

عذر گناہ میں جا کر اس کے پاؤں کو ہاتھ لگاتا ہوں

پہلے درویش کی داستان کی ہیروئن (دمشق کی شہزادی) کو باغ و بہار کا بہترین اور مکمل کردار تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ اس میں شہزادیوں والے رکھ رکھاؤ اور حفظِ مراتب کے ساتھ مزاج کی تیزی، غرورِ حسن اور انانیت بھی پائی جاتی ہے اور یہ اتنی شدید ہے کہ وہ "خود آرا، خود پسند و خود ستا" بن کر رہ گئی اور یوں "خود سری، خود ستائی، خود رائی" اس کے کردار کی نمایاں خصوصیات بن جاتی ہیں۔ درویش کے ہاتھوں حیاتِ نو پانے اور درویش کے اس کہنے "فقیر بسر و چشم اس کے حکم میں حاضر رہتا جو فرماتی بجا لاتا" کے باوجود بھی اس کا یہ عالم ہے کہ "وہ اپنے حسن کے غرور اور سرداری کے دماغ میں جو میری طرف کبھو دیکھتی تو فرماتی ....." علاوہ ازیں وہ "بد دماغی" کے علاوہ "تیکھی ہو، تیوری چڑھا کر خفگی سے" بول بھی سکتی ہے اور ایک لمحہ میں "نظریں بدل کر آگ بگولہ" بھی بن سکتی ہے:

اب شہزادی کے ساتھ میرؔ کے محبوب کا موازنہ کیجیے:

بلا مغرور ہے وہ آتش خو — بہت منت کرو تو بھی جلاتے
غرور حسن اس کا دس گنا ہے — ہمارا عشق اسے کن نے جتایا
حیرت آتی ہے اسکی باتیں دیکھ — خودسری، خودستائی، خودرائی
واں سے خشم و خطاب تا زعتاب — یاں سے اخلاص و دوستی یاری!

آخری شعر قصہ کے اس حصہ کی بہت خوبصورت ترجمانی کرتا ہے جہاں درویش اس کے عشق میں بیمار و نزار اور خوار ہے اور وہ ہے کہ اس کے زخموں پر مرچیں چھڑکے جاتی ہے بلکہ اس کا راز دار خواجہ سرا بھی یوں کہتا ہے:

"یہ وہی کم بخت اور بدنصیب ہے جو حضور کی خفگی اور عتاب میں پڑا تھا۔"

بعدازاں اس پر ترس کھاتے ہوئے شہزادی نے "مہربان ہو کر فرمایا جلد بادشاہی حکیموں کو حاضر کرو۔ ۔ ۔ ۔ ۔ طبیب آکر جمع ہوئے نبض قارورہ دیکھ کر بہت غور کی آخرش تشخیص میں ٹھہرا کہ یہ شخص کہیں عاشق ہوا ہے سوائے وصل معشوق کے اس کا کچھ علاج نہیں۔"

اب میر کا یہ شعر دیکھئے:

جسم کی حالت جی کی طاقت نبض سے کر معلوم طبیب
کہنے لگا جا نبر کیا ہوگا یہ تو ہے بیمار بہت!

اسی سے تھوڑے ملتا جلتا ایک اور موقع بھی ہے۔ شہزادی نے خواجہ کی سفارش پر "مسکرا کر فرمایا، بھلا کوئی ہو، اسے دارالشفا میں رکھو جب بھلا چنگا ہوگا تب اس کے احوال کی پرسش کی جائے گی۔"

میر یوں کہتے ہیں:

شاید آوے حال پرسی کرنے اس امید پر
کب سے ہیں دارالشفا میں اسکے بیماروں میں ہم

پہلے درویش نے ہجر میں اپنی جو تصویر کھینچی ہے وہ بالکل میر کی غزل کے

عاشق ایسی ہے ۔۔۔۔ "جب شہر کی کوچہ گردی سے اکتاتا" (بقول میر ــــ
۔ کب تک خراب شہر میں اس کے پھرا کریں) "جنگل میں نکل جاتا" (بقول میر
چھوڑ کر معمورۂ دنیا کو جنگل جا بسے)

کوچہ گردی اور صحرا نوردی نے درویش کی یہ حالت کر دی کہ"۔۔۔۔۔۔
طاقت بدن میں مطلق نہ رہی اپاہج ہو کر اس مسجد کی دیوار تلے جا پڑا"۔

میر کے عاشق کی بھی ایسی ہی حالت ہے:

اب تو بدحال پڑے رہتے ہیں ضعف ہی اکثر رہتا ہے
آئے گئے اس کے کوچے، جب تک جی میں طاقت تھی

اب بہت ہی اہم سوال پیدا ہوتا ہے کیا میر امن، میر تقی میر سے واقعی اس حد تک متاثر تھے کہ شعوری یا لاشعوری طور سے کلیات میر کی امداد سے اپنی کتاب کو "باغ و بہار" بنا گئے؟ اس سوال کا جواب ـــ اس قدر داخلی شہادتوں کے باوجود بھی قطعی اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔ ہاں! عمومی انداز سے اس کی توضیح یوں ہو سکتی ہے کہ ہمارے ادب میں ناول افسانے کا تو سرے سے وجود تھا ہی نہیں رہی داستانیں تو وہ سننے سنانے کی چیزیں تھیں اور جو چند منظوم یا نثری داستانیں موجود تھیں بھی تو ان میں زندہ متحرک یا جاندار کردار تو بہت دور کی بات ہے، داستان کی حد تک قائل کر دینے والے کرداروں کا بھی فقدان ہے ادھر غزل نے عشق، عاشق اور معشوق کے انفرادی تصوّر سے قطع نظر ایک عمومی قسم کا سانچہ بھی مہیا کر رکھا تھا اور بیشتر شعرا اسی روائتی انداز کے عاشقوں اور معشوقوں کے تذکرے کرتے تھے۔ یوں ان کا کوئی باضابطہ تصوّر پیش نہ کرنے کے باوجود بھی عمومی لحاظ سے ان کے مجموعی خدوخال کسی شعوری کاوش کے بغیر ہی سب کے ذہنوں میں ہوتے تھے۔ میر امن یا دیگر داستان نگاروں کے سامنے صرف ایسے عاشقوں اور معشوقوں[1] ہی کے نمونے موجود تھے اور یہی وجہ ہے کہ اپنی مختلف خوبیوں، ناموں

---

[1] داستانوں کے نسوانی کرداروں کے طرزِ عمل، عاشقوں سے ناز و انداز اور سراپا وغیرہ
(باقی اگلے صفحہ پر)

اور ملکوں کے باوجود دیگر داستانوں کے کردار (بلکہ "انسانی عاشق" زیادہ موزوں رہے گا) اور باغ و بہار کے درویش عاشقوں کے لئے غزل کا عاشق اساسی سانچہ کی حیثیت رکھتا ہے، ادھر زمانے کے بدلتے ہوئے رجحانات ادبی مذاق میں تغیرات اور مختلف نامور شعراء کی طرزِ میر اپنانے کی سعی اور پھر — نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب — کہہ کر ناکامی کا اعتراف کرنا، یہ سب مل کر بھی میر سے وہ مقام نہ چھین سکے جو اسے تغزل میں حاصل ہے۔ گو... ہ امتک دبستانِ لکھنؤ کے نامور شعراء کا کلام بھی سامنے آچکا تھا مگر میر کی غزل زندہ و تابندہ تھی اور میر امن ایسا شخص جو دلّی پر ناز کرتے ہوئے وہاں کا "روڑا" ہو کر رہنے کو باعثِ فخر تصور کرتا ہو اس کا میر سے خصوصی تاثر قبول کر کے درویشوں کی اس داستان میں میر کے درویش صفت عاشق سے کچھ رنگ مستعار لے لینا بعید از قیاس نہیں۔

تفصیلی تجزیہ کے باوجود بھی اتنا کہا جا سکتا ہے کہ باغ و بہار کے چاروں ہیرو جداگانہ ممالک سے تعلق رکھنے کے باوجود بھی کرداری خصائص کے اعتبار سے یکسانیت رکھتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر امن نے ان سب کو ایک ہی سانچہ میں ڈھال کر صرف نقش و نگار میں معمولی سا فرق رکھ کر ان کے علیحدہ علیحدہ نام رکھ دیئے داستان کے آغاز کی وجہ سے اگر پہلا درویش کہیں متاثر کر بھی جائے تو تکرار و توارد کے باعث چوتھے درویش کی "سیر" تک پہنچتے پہنچتے قاری اکتا جاتا ہے۔ خواجہ سگ پرست ایک اور اہم کردار ہے مگر اس بھلے آدمی میں ذرا بھی عقل عامہ نہیں۔ بھائیوں کے بار بار

(پچھلے صفحہ سے آگے) میں بھی اردو غزل کے محبوب کی جھلک نظر آتی ہے اور بعض اوقات تو ان کے مکالمے "ریختی" کی یاد دلاتے ہیں۔ باغ و بہار میں دمشق کی شہزادی بالکل اسی معیار پر پوری اترتی ہے۔ درویش کو اپنے عشق میں خستہ و خراب دیکھ کر اس کا تجاہلِ عارفانہ خالص غزل کی روایت ہے۔ اسی طرح اس کا یہ کہنا "جو خوش آپ ہمارے عاشق ہیں تو بالکس ہوتے پیتا پانی"۔ کسی شہزادی کا نہیں بلکہ ریختی میں جلوہ گر ہونے والی لکھنوی طوائف کے انداز کا حامل معلوم ہوتا ہے۔ ؎

PROTOTYPE

برے بلکہ مہلک سلوک کے باوجود بھی یہ سرمرتبہ ان کے ہاتھوں مزید بیوقوف بننے کے لئے تیار ہو جاتا ہے اور پھر انتقام اس کراہت انگیز طریقے سے لیتا ہے کہ اس قصہ سے جو اخلاقی درس مقصود ہو گا وہ بھی غارت ہو جاتا ہے۔

چاروں درویشوں کی مانند جنس اس کی بھی بہت بڑی کمزوری ہے باقی چاروں تو ٹھیک ہیں کہ ان کی تو جوانی کی راتیں مرادوں کے دن والی بات ہے لیکن یہ بڈھا اس معاملہ میں ان سے یوں بڑھ جاتا ہے کہ وہ ذوجنسیتؔ کا حامل ہے بلکہ پہلے ہم اسے ہم جنس پرست کی حیثیت سے جانتے ہیں کیونکہ تیرہ سالہ وزیرزادی کو لڑکے کے بھیس میں دیکھ کر "چھری عشق کی اس کے سینے میں گڑتی ہے" اور گویہ "مانند سے اپنے بیٹے کے جانتا ہے" لیکن اس پر دانت بھی تیز کئے ہے۔ اس کی بفارقت کا حال سن کر رونے لگتا ہے اور اس کی چاہت میں گھر بار چھوڑ کر اس کے ساتھ ہو لیتا ہے۔ وزیرزادی کی حقیقت معلوم ہونے پر وہ بیہوش ہو جاتا ہے اور ہوش میں آنے کے بعد عذر رنگ کے طور پر اسے متبنّٰی بنانے کی بات کرتا ہے لیکن بالآخر اس سے شادی رچا لیتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ میر امن نے ہم جنسیت سے معاشرے کے ایک خاص طبقہ کیلئے اس میں کشش پیدا کرنے کی کوشش کی۔ پہلے درویش کی داستان میں بھی ہمیں ضمناً معاشرہ میں ہم جنس پرستانہ رجحانات سے واقف ہونے کا موقع ملتا ہے اور یہ اس بنا پر اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ اس سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ "یوسف کا یہ عالم ہے کہ ایک عالم دیکھنے کے لئے دکان سے بازار تک کھڑا ہے۔" اسی طرح یوسف کی دعوت میں "چار لڑکے امرد صاحب جمال زلفیں کھولے ہوئے مجلس میں" آتے ہیں۔

الغرض ان چاروں درویش عاشقوں اور خواجہ سگ پرست کے علاوہ داستان میں آنے والے دیگر مردانہ کرداروں کی سب سے بڑی کمزوری — ایسی کمزوری جو بالآخر ان کی سب سے بڑی پناہ گاہ اور قوت بھی بن جاتی ہے۔ ان کا عشق ہے۔ ایسا عشق جس کی اساس جنسی جذبہ پر استوار ملتی ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے ان کرداروں کا تجزیہ کیا

ؔ BISEXUALITY.

جاتے تو پہلے درویش سے جس کے مرض کا علاج "وصل" تجویز کیا جاتا ہے لے کر چوتھے درویش کے وفادار غلام مبارک تک جو اپنی "علامت" کا ٹکڑا ڈبیہ میں بند کر کے مرہم سلیمانی لگا لیتا ہے۔ سبھی کے ہاں جنس کی کارفرمائیاں متنوع انداز سے جلوہ گر ملیں گی۔ ممتاز حسین صاحب کو اس میں تصوف اور روحانیت نظر آتی ہے۔ لیکن مجھے ان سے اتفاق نہیں۔ یوں اگر توجیہ ہی مقصود ہو تو ہر قدیم داستان کی ایسی ہی "روحانی تشریح" کی جا سکتی ہے مجاز کو حقیقت اور ابتذال کو معرفت بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اگر "باغ و بہار" "سب رس" ایسی تمثیلی حکایت ہوتی تو درویشوں کی "سیر" "روحانی سیر" بھی سمجھی جا سکتی تھی۔ لیکن باغ و بہار تمثیلی نہیں عام دلچسپی (بلکہ نصابی ضرورت) کے لئے تحریر کی گئی تھی کہ اسے موجب خیر و برکت بنانے کے لئے امیر خسرو سے منسوب کئے جانے کو بھی حافظ محمود شیرانی کی تحقیق نے بے بنیاد اور من گھڑت ثابت کیا۔ چاروں درویشوں کی زندگی میں جنسی جذبہ اساسی تغیرات کا موجب بنتا ہے اور پہلی داستان کی شہزادی کے کردار میں بالخصوص اور دیگر نسائی کرداروں کی تشکیل میں بالعموم جنس ایک قوی محرک کی صورت میں ملتی ہے۔ صوفیا کی پیروی میں اس عشق کو "تلاشِ ذات" یا "تلاشِ حقیقت" سمجھنے کی بجائے نفسیات کی روشنی میں اسے جنسی جبلت کا اظہار ہی کیوں نہ سمجھا جائے۔ نام نہاد روحانی عشق پیچیدگیوں سے بھر پور پر اسرار ذہنی عمل ہے جبکہ عشق کی صورت میں جنسی جبلت کا اظہار واضح اور غیر پیچیدہ حیاتیاتی عمل ہے۔ بلکہ انگریز حکمرانوں کو تو اس میں فحاشی اور عریانی بھی نظر آئی تھی۔ ڈنکن فاربس کے مرتبہ باغ و بہار کے چوتھے ایڈیشن کے پیش لفظ سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ طلبا کے لئے مخرب الاخلاق سمجھی گئی اور یوں اس کے بعض حصے کتاب سے حذف کر دیئے گئے۔

انشائیہ نگاری

انشائیہ پر مختلف نقادوں کی تحریروں سے اس کی تکنیک کے بارے میں بہت کچھ پڑھ کر مندرجہ ذیل امور ذہن میں ابھرتے ہیں؛

۱. اختصار

۲. غیر رسمی طریق کار

۳. اسلوب کی شگفتگی

۴. عدم تکمیل کا احساس

۵. شخصی نقطۂ نظر اور

۶. عنوانات کا موضوع یا نقطۂ نظر سے ہم آہنگ نہ ہونا

گویا ان تمام اجزا کے حسین اور فنکارانہ امتزاج سے جنم لینے والا فن پارہ انشائیہ ہوگا۔

انشائیہ تحلیل نفسی سے پہلے کی چیز ہے۔ لیکن انشائیہ کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں اکثر اس نفسی مریض کا خیال بھی آتا ہے جو تحلیل نفسی کے معالج کے سامنے ایک آرام دہ کوچ یا "دیوان" پر لیٹا ہوا اپنے الٹے سیدھے خیالات کا ربط یا بے ربطی کے ساتھ بے تکلف اظہار کئے جا رہا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ انشائیہ نگار کوئی ذہنی مریض ہوتا ہے یا انشائیہ ذہن کے مریضانہ رجحانات کی پیداوار ہوتا ہے اور یہ بھی نہیں ہے کہ انشائیہ قاری کے ذہن میں مریضانہ رجحانات کی تقویت کا باعث بنتا ہو۔

تحلیل نفسی کا کلاسیکی انداز یہ ہے: مریض آرام اور سکون سے معالج کے سامنے کوچ یا گدے پر، ورنہ کسی آرام دہ بستر پر لیٹا لیٹا معالج کے کہنے کے بموجب وہ سب کچھ ظاہر کرتا چلا جاتا ہے جو اس کے ذہن میں بیساختہ آ رہا ہے۔ آغاز بالعموم گزری ہوئی شب کے خواب سے ہوتا ہے، یا ایسے ہی کسی اور قصّے یا واقعہ سے۔ تلازمۂ خیال کے باعث چراغ سے چراغ جلنا شروع ہوتا ہے، ایک بات سے دوسری بات نکلتی ہے، دوسری سے تیسری بات کی طرف رجوع ہوتا ہے۔ اس کی تمام باتیں بے ربط اور بے مقصد بھی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن ان غیر مربوط، غیر منطقی، بلکہ لایعنی باتوں، اور ظاہرا طور پر احمقانہ باتوں سے بھی بہت کچھ معلوم کیا جا سکتا ہے کیونکہ پس پردہ لاشعور کا طوطی بولتا ہے کوئی پنہاں مقصد، کوئی ناآسودہ خواہش سامنے آجاتی ہے اسے ہڈسن نے "داخلیت" سے تعبیر کیا ہے اور لارڈ برکن ہیڈ "افشائے ذات" کہتے ہیں۔

یوں نفسیات میں علیحدہ سے اس کی کوئی واضح اصطلاح نہیں ملتی، لیکن مریض اور معالج کی ۵۰ منٹ کی ایسی ملاقات کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ مریض کی شخصیت میں جھانکا جائے، مریض کی اکھڑی اکھڑی باتوں اور عام اندازِ گفتگو سے ہٹا ہوا طریقۂ گفتار بہت سے گوشوں پر سے پردہ ہٹا دیتا ہے۔ انشائیہ کا بھی کچھ ایسا ہی مقصد نظر آتا ہے۔ لارڈ برکن ہیڈ کی طرف ہی رجوع کیجئے:

> "اس عنوان (ذاتیہ) سے دراصل اس کی
> کیا مراد تھی؟ میرے خیال میں تو ماؤنتین
> اپنی ان تحریروں کو نثر نگاری کی سعی قرار
> دیتے ہوئے دراصل ذات کے انکشاف
> کی ناکام کوشش کر رہا تھا"

واضح رہے کہ ماؤنتین نے خود اپنے ان انشائیوں کو بھی مصنف کے ساتھ "ہم وجود" قرار دیا تھا۔

ہر نوع اپنی دوسری خصوصیات کے لحاظ سے انشائیہ تحلیلِ نفسی کی اس تکنیک سے

منشا یہ ہے جو انکشافِ ذات کے لئے کام میں لائی جاتی ہے۔ سب سے پہلے اختصار کے وصف کو لیجئے۔ پہلے فرانسیسی انشائیہ نگار مانٹین (۹۲ - ۱۵۳۲ء) کی ایک تالیف سامنے آتی ہے جو ۱۵۸۰ء میں طبع ہوئی اور اسے "ایسے" کا عنوان دیا گیا، لفظی معنی "سعی" یعنی ادبی کاوش سمجھ لیجئے۔ سب ہی نے اس بات پر زور دیا ہے کہ انشائیہ کی روح اختصار میں پوشیدہ ہے۔ بیکن نے دس انشائیوں پر مشتمل ۱۵۹۲ء میں ایک مجموعہ شائع کیا۔ یہ تحریریں اتنی مختصر ہیں کہ کسی طویل مقالے کے نکات معلوم ہوتے ہیں۔ یوں بعد میں طویل انشائیے بھی لکھے گئے اور اب اختصار کا معاملہ ایک نزاعی مسئلہ بن چکا ہے، تاہم بیشتر اہل نظر اختصار پسندی کی طرف ہی مائل ہیں۔

انشائیہ نگار نے اپنی ذات کو ہی موضوع بنایا ہے مگر اسے یہ بھی احساس ہے کہ وہ اتنی عظیم شخصیت نہیں کہ قاری اس کی شخصیت پر ایک دم ریجھ جائے، نہ اس کی عہد بہ عہد نشوونما میں اسے دلچسپی ہو سکتی ہے، اسے یہ احساس بھی رہتا ہے کہ اس نے تکمیلِ ذات کے لئے (کم از کم مادی لحاظ سے) کوئی ایسا کارِ نمایاں انجام نہیں دیا کہ ساری دنیا اس کی مداح ہو جائے اور اس بات میں دلچسپی لے کہ قطرہ کو گہر ہونے تک دیکھتے رہیں اور ان مراحل کو اپنے لئے بھی سبق آموز سمجھ لیں کہ اس نے کسی منزل تک پہنچنے کے لئے بہت سے پرپیچ مراحل طے کئے اور زمانے نے بڑی چھان پھٹک بھی کی تھی۔ اس تمام قصّے سے قاری کو اتنا لگاؤ نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ انشائیہ خود نوشت سوانح عمری بھی نہیں ۔۔۔۔ اور نہ انشائیہ نگار اپنے حالاتِ زیست ہی قلمبند کرتا ہے۔ مگر نہ جانے کیا بات ہے کہ وہ "عظیم" نہ ہونے کے باوجود اپنے خیالات، احساسات اور میلانات سے دوسروں کو آگاہ ضرور کرنا چاہتا ہے۔ دوسرے اس کی ذات میں کس قدر دلچسپی لیتے ہیں، یہ انشائیہ نگار کی ہنرمندی ہے۔ مگر سوال یہی ہے کہ انشائیہ نگار دوسروں تک اپنی ذات کو کیوں پہنچانا چاہتا ہے؟

فرد میں بالعموم اور فنکار میں بالخصوص کچھ نہ کچھ "نرگسیت" ضرور ہوتی ہے۔ میں اس اصطلاح کو اس کے لغوی معنوں میں استعمال نہیں کر رہا کیونکہ وہ تو الفتِ ذات

کے مریضانہ رجحان کے لئے مخصوص ہے۔ یہاں جو کیفیت پیش نظر ہے وہ صرف الفتِ ذات ہا نہیں یا کم از کم اس کی مریضانہ کیفیت نہیں ہے بلکہ کچھ اور ہے۔ غرض کچھ بھی کہا جائے یہ تشہیرِ ذات کا پہلو ہے اور وہ ہر شخص کی انا کو بہت تسکین دیتی ہے اس کا اظہار بالواسطہ یا بلاواسطہ دونوں طرح ہو سکتا ہے۔ بالواسطہ صورت میں انشائیہ نگار شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنی ذات کو موضوع بناتا ہے۔ اس ضمن میں چارلس لیمب کی مثال کلاسیکی حیثیت اختیار کر چکی ہے۔ جس نے ریشم کے کیڑے کی مانند خود کو اپنی ذات کے "کوئے" یا خول میں بند رکھا تھا۔ وہ قاری کو ایک معتبر و غم خوار دوست سمجھتا تھا۔ بلکہ "گوشِ ہمدرد" کا حامل سمجھتا تھا اس لئے وہ ذاتی حالات اور نجی کوائف بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ مگر اس سلسلے میں یہ ملحوظ رہنا چاہیئے کہ انشائیہ نگار کا یہ اندازِ گفتگو "اعترافات" کی قسم سے نہیں ہوتا، کیونکہ اعترافات کے ساتھ جرم و گناہ ۔۔ یا کم از کم ان کا احساس ۔۔ ضرور وابستہ ہوتا ہے۔ مگر ایسا نہ ہونے پر بھی وہ اپنی شخصیت کے ان گوشوں پر سے ضرور نقاب اٹھاتا ہے

،جو معاشرہ میں تحریمات (ٹیبوز) مانے جاتے ہیں۔ لیکن انشائیہ نگار کو کسی سنسنی یا چونکا دینے والی بات کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ذات کے بارے میں گفتگو کرنے کے باوجود اسے شخصیت کے کجرو رجحانات کو منظر عام پر لانے کی ضرورت نہیں (روسو کے اعترافات کی مانند) یعنی یہ کہ وہ "تشہیرِ ذات" تو کرتا ہے مگر جبلات کے تذکرہ میں لذتیت ابھارنے کی نہ ضرورت سمجھتا ہے نہ وہ اس کا موضوع ہی ہے۔ (جیسا "کاسانووا" کے اعترافات میں ہم پاتے ہیں) ۔

انگریزی میں بعض نقادوں مثلاً ہیڈرک وغیرہ نے ایسے انشائیے کے لئے شخصی یا "بے تکلف" کی اصطلاح برتی ہے۔ اس قسم کی تحریروں میں انشائیہ نگار اپنی ذات کو مرکز بناتا ہے۔ اردو میں میرے خیال میں نظیر صدیقی کی کتاب "شہرت کی خاطر" ایک ایسی ہی چیز ہے۔ چنانچہ وہ خود کہتے ہیں۔

"انشائیہ جیسی شخصی صنف ادب میں
"میں" کے مظاہرے ہی کے لئے عالم

وجود میں آئی ہے"۔

انشائیہ میں ـــــــ یا اگر اسے پھیلایا جائے تو جملہ ادب و فن میں ـــــــ قلمکار کی "میں" کا ظہور بعض پیچیدہ نفسی عوامل کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ مختصراً یہ سمجھئے کہ افراد میں بالعموم اور فنکاروں میں بالخصوص ایک خاص قسم کا احساسِ محرومی پایا جاتا ہے۔ یہ احساس متنوع عوامل کا پیدا کردہ ہو سکتا ہے اور مختلف افراد میں ردِ عمل بھی یکساں نہیں ہوتا۔ لیکن اتنا ضروری ہے کہ سبھی اس ناتمامی کے احساس سے چھٹکارا پانے کی خاطر کسی آدرش کو اپنا لیتے ہیں جو مقصدِ حیات بھی ہو سکتا ہے اور نظریۂ حیات بھی۔ یہ تعمیری بھی ہو سکتا ہے اور تخریبی بھی۔ اس احساس کے تحت ان کے خواب ہائے بیداری اور ذہنی طلسم کاری مل کر ایک ایسے ذہنی ہیولیٰ کو جنم دیتے ہیں جسے وہ ارفع و برتر اور افضل سمجھتے ہیں اور پھر اس سے تطبیق کے خواہاں بھی رہتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر وہ اپنے لئے برتر وجود کا تصور تخلیق کرتے ہوئے نفسی ارتقاء کے لئے اسے ایک راہنما ستارہ قرار دیتے ہیں۔ اس رجحان کے باعث وہ خود کو ایک خاص رنگ میں دیکھنا شروع کر دیتے ہیں۔ ایسا فنکار اپنی شخصیت کے لئے شعوری یا لاشعوری طور پر ایسے خد و خال وضع کر لیتا ہے جو مستعار ہوتے ہیں۔ مگر اس کے آئیڈیل ضرور ہوتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جب کبھی کسی ادب پارے یا فن پارے میں بلا واسطہ طور سے اظہارِ ذات در آتے تو وہ ذات اصل خد و خال کی نمائندہ نہ ہوگی۔ بلکہ خوابہائے بیداری اور ذہنی طلسم کاریوں سے بنی ہوگی۔

اس سلسلے میں مصوروں کی "خود شبیہیں" بھی آتی ہیں۔ انشائیوں کے "قلمی چہرے" کی مانند ان میں بھی فنکار اپنی "موقلمی تصویر" ہی پیش کرتا ہے۔ تقریباً تمام عظیم مصوروں نے اپنی تصاویر بنائی ہیں اور ان میں سے بیشتر ایسے ہیں جو اپنے چہرے پر کچھ ایسا تاثر دے جاتے ہیں جو دوسروں کے لئے ناقابلِ فہم بھی ہو سکتا ہے۔ مگر یہ فنی خامی نہ ہوگی کیونکہ مصور خود کو جیسا سمجھتا ہے ویسا ہی رنگوں اور خطوں کی ہم آہنگی سے پیش کر دیتا ہے۔ اس کی سب سے نمایاں مثال نقاش پال گاگین (فرانس) کی وہ تصویر ہے جس میں اس نے اپنے چہرے پر عجب کربناک تاثر پیدا کرنے کے ساتھ پس منظر

میں مسیح مصلوب سے اپنی دکھ بھری زندگی کا تلازمہ قائم کیا ہے۔ کچھ ایسا ہی حال ایڈورڈ ڈولفکٹ کی سگرٹ والی تصویر کا ہے۔ سب لوگ اس نقاش کو خبطی سمجھتے تھے۔ مگر اس کے بنائے ہوئے اپنے چہرے سے کسی عظیم شخصیت کی انا کا ہی اظہار ہوتا ہے۔

انشائیوں میں "تشہیر ذات" کرنے والے لوگ ایسے نظر آتے ہیں۔ جیسے وہ کوئی مخصوص تاثر پیدا کرنا چاہتے ہوں۔ یہ تاثر محض اسلوب کا پیدا کردہ نہیں ہوتا بلکہ ایک برتر وجود کے اُس تصوراتی ہیولیٰ سے روشنی اخذ کرتا ہے۔ جسے ہر انسان اپنے ذہن کے صنم کدہ میں سب سے اونچے استھان پر متمکن کر لیتا ہے۔ اس طرح وہ پگمیلین بنا ہوا اس کی پرستش کرتا رہتا ہے۔ اس نوع کے انشائیوں میں سب سے بڑی قباحت یہ ہوتی ہے کہ ابلاغ ذات اگر غیر فنکارانہ انداز سے ہو تو قاری کچھ چڑ جاتا ہے۔ اس لئے بہتر یہ ہے کہ وہ اپنے برتر وجود کے ہمزاد سے کبھی کبھی وہ اسے تنہا بھی چھوڑ دے۔ ایسا سلوک کرتے ہوئے اسے چاہیئے کہ وہ اپنی ذات کے صرف انہی پہلوؤں کو سامنے لائے جو انسانی دلچسپی کی بنا پر سدا بہار ثابت ہو سکیں ورنہ انشائیہ نگار کا یہ ہمزاد قاری کے لئے ایک پیرِ تسمہ پا بن جائے گا۔ یہ درست ہے کہ اولاد کی مانند ہر انسان کو اپنی شخصیت کے تمام (اچھے، بُرے پہلو بھی) "آرٹ" ہی نظر آتے ہیں مگر بدتمیز بچوں کو پڑوسی کس طرح پسند کریں؟ اسی طرح کے غیر دلچسپ پہلوؤں کو انشائیہ کا قاری بھی پسند نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ ہر انشائیہ نگار ہیبت تو ہونے سے رہا لیکن خشک و تر سے احتراز کرنے پر بڑے خوبصورت انداز سے افشائے ذات کیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں میرا ذہن پھر "نظیر صدیقی مرحوم" کی طرف جاتا ہے۔ اگر اس میں طنز کی خاطر بعض باتوں کا اضافہ نہ کیا جاتا تو یہ انشائیہ میرے خیال میں بہت خوب ہو جاتا ہے۔ لیکن مصنف نے "میں" کی لَے اتنی زیادہ بڑھا دی ہے کہ یہ انشائیہ اس فنکارانہ حسن توازن سے محروم ہو گیا ہے جو اس نوع کے انشائیوں کی اصل اساس و روح ہوتی ہے۔ شاید

یہی وجہ ہے کہ اکثر لوگ اس پر متفق ہیں کہ انشائیہ میں ایجاز و اختصار بہت ضروری ہے۔ وجہ یہی کہ قاری طولِ کلام سے اکتا نہ جائے اور لکھنے والے سے بیزار و بدظن نہ ہو جائے۔ بعض اوقات طنز کی ترشی یا مزاح کی چاشنی سے ایک چیز سے دیگر پیش کی جاتی ہے۔ یہ گویا قاری کو جیتنے کے لیئے ایک رشوت یا چاٹ ہے اور یہ پہلو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اظہار ذات کیلئے انشائیہ نگار بالواسطہ طریق بھی اختیار کر سکتا ہے۔ بلکہ بیشتر انشائیہ نگار اسی طریقے کو اپناتے ہیں۔ ایسے ادب پارے میں انشائیہ نگار اپنی "میں" کو یوں سامنے لاتا ہے کہ قاری کو اس کا احساس تک نہیں ہونے دیتا۔ اس مقصد کے لیئے زندگی میں سے (بظاہر) غیر اہم پہلوؤں کو لیتے ہوئے اپنی باتوں کو فنی اہمیت بخشتا ہے۔ بس کیلئے وہ منفرد اور بعض اوقات انوکھے یا چونکا دینے والے زاویہ ہائے نگاہ سامنے لاتا ہے۔ مسلّم الثبوت اقدار اور معیاروں کا ایسے انداز سے تجزیہ کرتا ہے کہ ڈھول کا پول کھل جائے۔ الغرض وہ زندگی اور اس کے متنوع مظاہر کو نت نئے معانی بخشتا ہے

اس نوع کے انشائیوں میں مصنفین سے قارئین کی رائے کا اتفاق ضروری نہیں اُدھر یہ بھی ہے کہ انشائیہ نگار اپنے قاری کو قائل کرنے کا بھی کوشاں نہیں ہوتا کیونکہ قائل کرنے کے لئے دلیل واستدلال ضروری ہے۔ مگر انشائیہ کی لطافت وتازگی ٹھوس دلائل وبراہین کی متحمل نہیں۔

انشائیہ نگار کی حالت تو اس شخص کی سی ہوتی ہے جو کسی عمدہ وخوشگوار موڈ میں بیٹھا ہے اور اپنے کسی بے تکلف دوست سے ایسے ہی خوش گوار لہجہ میں باتیں کیئے جا رہا ہے۔ اس لحاظ سے ہم اسے کسی حد تک ڈرامائی خود کلامی سے بھی مشابہ قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن انشائیہ نگار ڈرامہ نگار کی طرح پابند نہیں۔ خود کلامی صرف ایک کردار کے احساسات اور ردِ عمل کے لئے ہوتی ہے۔ مگر انشائیہ بظاہر غیر منطقی اور غیر عقلی بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ سب کچھ دوسروں کے خیال میں ہوگا۔ خود انشائیہ نگار اس باب میں بالکل سنجیدہ ہوتا ہے وہ ان باتوں کو درست اور جائز سمجھتا ہے۔ ویسے بھی یہ فرد واحد کے خیالات ہیں۔ ایسے خیالات جن سے وہ اپنی شخصیت کے بعض گوشوں کو بے نقاب

کرنے کی دھن ہی ہے ۔ یہ بات صحیح ہے کہ انشائیہ میں اصل چیز موضوع نہیں (کیونکہ ہر موضوع اپنایا جا سکتا ہے) بلکہ اصل چیز شخصیت کا حسن ہے بمصنف کے تاثرات ذاتی ہوں تو کوئی مضائقہ نہیں مگر وہ ہونے چاہئیں اس کے اپنے ذہن کی تخلیق ۔ انشائیہ کے حسن کا انحصار تو ان تاثرات اور خیالات کے حسنِ اظہار پر ہے ۔

یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیئے کہ انشائیہ ذہن کی ترنگ سہی مگر مجذوب کی بڑ نہیں ہوتی ۔ اسی لئے نقادوں کی اکثریت نے اس کے لئے ہلکے پھلکے انداز اور لطیف مزاح کو ناگزیر قرار دیا ہے ۔ انشائیہ میں اس عنصر سے خوبی پیدا ہوتی ہے اور قاری کو یہ احساس نہیں ہوتا کہ مصنف اپنی انفرادیت بھی منواتا جا رہا ہے ۔ ایک اور خصوصیت جس کی طرف کم توجہ دی جاتی ہے یہ ہے کہ بعض اوقات انشائیہ کے عنوان نفسِ موضوع سے لاتعلق ہی نہیں ہوتے بلکہ سرے سے اس کی تکذیب کرتے نظر آتے ہیں ۔ اس طرح مصنف قاری کو ایک دلچسپ نفسیاتی مغالطہ میں مبتلا کر کے حیرت زدہ کر دیتا ہے ۔ چونکا دیتا ہے اور ایسے خیالات سے اپنی شخصیت کا ایک اثر اسکے ذہن پر چھوڑتا ہے ۔ اس ڈھب سے فنی حظ بھی حاصل ہوتا ہے کیونکہ عنوان کی پیدا کردہ توقعات کے برعکس قاری مضمون میں کچھ اور ہی پاتا ہے

اگر وہ کوئی انوکھی بات ہو تو یقیناً اس سے ایک لطیف مسرت کا احساس ضرور جنم لے گا ۔ مگر یہ خصوصیت ہر انشائیہ میں نہیں ہوتی ۔ لیکن اگر ہو تو قندِ مکرر کا لطف دیتی ہے ۔ انگریزی میں اس کی کئی بڑی اچھی مثالیں ملتی ہیں ۔ یہاں سوفٹ کے " اے موڈیسٹ پروپوزل " کا ذکر کیا جا سکتا ہے جس میں بچہ فروخت کرنے ذبح کرنے اور اسے پکا کر دعوتوں میں کھانے کی تجویز پیش کی گئی ہے ۔

تکنیکی اعتبار سے ہم اسے افسانہ کے اچانک اختتام جیسا بھی قرار دے سکتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ وہاں افسانہ میں ایک خاص فضا سے توقعات ابھارنے کے بعد ان کے برعکس اختتام لایا جاتا ہے ۔ لیکن اس نوع کے انشائیوں میں عنوان سے موضوع کے بارے میں پیدا ہونے والی توقعات فنی رعنائی سے باطل کر دی جاتی ہیں ۔

اس کا ایک نفسیاتی فائدہ یہ ہے کہ قاری کے ذہن میں ایک ہل چل ڈال دی۔ وہ سوچنے پر مجبور ہو گیا۔ یہی اس انشائیہ کا مقصد تھا۔

گو ہمارے ہاں انگریزی نصاب کی کتابیں زیادہ تر انشائیوں پر ہی مشتمل ہیں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہاں بھی یہ صنف ایسی ہی مقبول ہے جیسی مثلاً افسانوی ادب کی صنف ہے۔ ہمارے ہاں تو ابھی تک اتنے انشائیے لکھے بھی نہیں گئے کہ ہم ان سے کوئی شائستہ اعلیٰ نصابی مجموعہ مرتب کر سکیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انشائیہ ہر مزاج کے مصنف یا قاری کے بس کا روگ بھی نہیں۔ اچھا، برا افسانہ یا غزل تو کسی نہ کسی طرح چلو لکھ لی اور اس کے "قدر دان" بھی میسر آ گئے مگر انشائیہ" اچھا برا انشائیہ" نہیں ہو سکتا کیونکہ وہ یا کوئی کامیاب مؤثر فن ہو گا ورنہ ایک بے تکی تحریر۔ دراصل انشائیہ ایک مہذب ذہن کی پیداوار ہے اور مہذب قاری ہی اس کا لطف اٹھا سکتا ہے۔ یہ انفرادیت کا اظہار تو ہے، ابلاغ ذات بھی ہے، نرگسی میلانات کا حامل بھی۔ مگر یہ سب چیزیں جس لطافت سے انشائیہ کی شکل میں جلوہ پیرا ہوتی ہے وہ بڑا ریاض چاہتی ہے۔ اگر اس انداز سے ہم انشائیہ کا جائزہ لیں تو غالب کے خطوط میں سے بعض خطوط یقیناً انشائیہ قرار پا سکتے ہیں۔ ان خطوط میں ابلاغِ ذات کی فنکارانہ سعی کار فرما ملتی ہے اس پر مستزادِ غالب کا زیرِ لب تبسم بھی ہے۔ اگر بعد میں یہی انداز شعوری طور سے اپنایا جاتا تو آج یقیناً انشائیہ ہمارے ہاں بھی ایک مقبول و معتبر صنفِ ادب بن جاتا اسی طرح مولانا ابو الکلام آزاد کی "غبارِ خاطر" میں بھی ہمیں انشائیہ کی ہی جھلک ملتی ہے۔ خاص طور پر چائے کے سلسلے کی چیزیں یا چڑے چڑیوں والا خط۔

انشائیہ کی جھلک دیکھنے کے لئے "تلاش و جستجو کی یہ سعی ہے۔ اتنی دور تک جانے کا مقصد اس کی "قدامت" ثابت کرنا نہ تھا بلکہ یہ عرض کرنا تھا کہ میرے نزدیک مہذب ذہن کی مثال کیا ہے۔ غالب اور آزاد کا سوانحی مواد موجود ہے اور انہیں مہذب ذہن قرار دینے کے لئے مزید بحث کی بھی ضرورت نہ تھی۔ مگر ہم انہیں انشائیہ نگار بھی نہیں کہہ سکتے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ خطوط محض خطوط ہی تھے، بلکہ "غبارِ خاطر

کے خطوط تو خطوط کے طور پر لکھے بھی نہیں گئے تھے۔

اردو میں سب سے پہلے سرسید نے "تہذیب الاخلاق" میں انگریزی "ایسے" کے انداز پر مضامین کا ایک سلسلہ قلمبند کیا تھا اور انہوں نے خود بھی لکھا تھا:

"ہم نے یورپ کے عالموں ایڈیسن اور
اسٹیل کے مضامین کو بھی اپنی طرز اور
اپنی زبان میں لکھا ہے...... اور اپنی
قوم کو دکھایا ہے کہ مضمون لکھنے کا کیا
طرز ہے؟ اور ہماری زبان میں ان خیالات
کو ادا کرنے کی کیا کچھ طاقت ہے؟"

گو انہوں نے ایڈیسن اور اسٹیل کے تتبع میں مضامین ضرور لکھے لیکن ہماری دانست میں انصاف کا تقاضا یہ کہنے پر مجبور کرتا ہے کہ وہ ان کے معیار تک نہ پہنچ سکے۔ اس کا سبب بڑی حد تک یہ ہے کہ ان مضامین کا مقصود اصلاحی تھا۔ انہوں نے مضامین اس لئے نہیں لکھے تھے کہ نئی صنفِ ادب اردو میں متعارف ہو بلکہ مقصد صرف اصلاحِ مفاسدِ قوم تھا اور انہوں نے اس نوع کو اپنے لئے ایک موثر آلہ تصور کیا۔ خود ایڈیسن اور اسٹیل کا نام ہی اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ مقصد اصلاحِ احوال تھا۔ لیکن سرسید ان دونوں کا لطیف انداز نہ اپنا سکے کیونکہ سرسید کے سامنے ایک اور ہی عظیم مقصد تھا۔ "قوم کی تعمیر اور تدبیرِ منزل"۔ وہ ادیبِ عالی مقام تھے مگر ادب محض ایک وسیلۂ کار تھا اس لئے انہوں نے کبھی اسلوب کی "سادہ کرشنگی" کو "مدعا نگاری" کے لئے ترک نہیں کیا۔ یہاں ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا سرسید کو پہلا انشائیہ نگار قرار دینا واجب ہے؟ میری دانست میں اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔

ان کے بعض مضامین یا تو انگریزی کا ترجمہ ہیں یا چربہ۔ ان سے قطع نظر بقیہ مضامین میں "امید کی خوشی" وغیرہ ایک آدھ مضمون کو چھوڑ کر، سبھی مضامین دلائل و براہین یا پند و نصائح سے لدے پھندے نظر آتے ہیں۔ "بحث و تکرار" کا آغاز ہے تو دلچسپ

مگر اس کے بعد بات نہ بنی یوں بھی انشائیہ کی بجائے خود ایک باضابطہ تکنیک ہے۔ اس لحاظ سے ان مضامین کا فنی جائزہ لیں تو ان میں سے کسی کو بھی باقاعدہ انشائیہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اکثر صاحبانِ نظر نے سر سید کو اسی باعث "انشائیہ نگار" تسلیم نہیں کیا اور اسی بنا پر بعد میں آنے والے بعض حضرات کی تخلیقات بھی انشائیہ نہیں گردانی جاسکتیں
سر سید کے بعد میں آنے والے حضرات "تکنیک کی بناء پر نہیں بلکہ انشائیہ کی اساسی خصوصیت یعنی اظہارِ ذات یا ابلاغِ ذات کے فقدان کے باعث انشائیہ نگار تسلیم نہیں کیے جاسکتے۔ بلکہ پھلکے مضامین کی بات اور ہے مگر انشائیہ چیزے دیگر است۔ دراصل ان دونوں کے صحیح اور مناسب استعمال میں احتیاط ملحوظ نہ رکھنے کی بناء پر ہی غلط مبحث پیدا ہوتا ہے۔

یہ تمام الجھنیں اصطلاحات کی پیدا کردہ ہیں۔ اگر انشائیہ کی حدود متعین کر کے اسے طنزیہ یا مزاحیہ مضامین سے ممیز کرنے کی کوشش کی جاتی تو بات اتنی نہ اُلجھتی انشائیہ میں ــــ مضامین کے برعکس ــــ دیگر تکنیکی خصوصیات کے علاوہ اصل چیز ذات کا ابلاغ ہے جو "تشہیر" تک بن سکتا ہے اور صرف ایسے ہی نثر پارے کو انشائیہ قرار دینا چاہیئے۔ اگر اس میں یہ اساسی صفت نہ ہو تو اسے عام مضمون کہنا چاہیئے۔ انشائیہ کی تکنیک سے وابستہ تمام خصوصیات مضمون میں بھی مل سکتی ہیں اور مضمون کیا بعض اوقات تو "تاثراتی افسانہ" میں بھی نظر آتی ہیں، تو کیا ان فن پاروں کو بھی انشائیہ سمجھا جائے؟ مگر ہم انہیں افسانہ ہی شمار کرتے ہیں جب ایسا ہے تو پھر "مضمون" اور "انشائیہ" کو بھی خلط ملط نہیں کرنا چاہیئے۔

سب سے بڑی اُلجھن طنز و مزاح سے پیدا ہوئی۔ بالعموم طنزیہ اور مزاحیہ مضامین کو بھی انشائیہ سمجھ لیا گیا۔ اس ضمن میں ایک بڑے کام کی بات یہ کہی گئی ہے کہ "طنز اور مزاح ادب کی صنف نہیں، اسلوب کی صفت ہیں اور اسلوب کی یہ صفات ادب کی ہر صنف میں دیکھی اور برتی جاسکتی ہیں۔" (نظیر صدیقی)

یہ تجزیہ بڑی حد تک درست ہے۔ مگر اس رائے میں مقصد اور نقطۂ نظر کی

اہمیت فراموش ہو گئی۔ ہمیں تمام اصنافِ ادب میں ہلکا یا گہرا طنز یا مزاح مل سکتا ہے مگر ہم ان کے مصنفوں کو طنز نگار یا مزاح نگار نہیں کہتے کیونکہ جب کسی افسانہ یا ڈرامے میں کسی کردار کی شخصیت کی ناہمواریوں سے مزاح کا رنگ لایا جاتا ہے، یا کسی واقعہ پر طنزیہ انداز سے چھینٹا پھینکا جاتا ہے۔ تو اس کا بنیادی مقصد مزاح یا طنز نہیں ہوتا بلکہ مقصدِ تخلیق اور نقطۂ نظر کی صراحت کے لئے ثانوی مواد ہوتا ہے جبکہ مزاح نگار معاشرہ انسان اور انسانی زندگی کی ناہمواریوں، خامیوں اور پیچیدگیوں پر خود بھی ہنستا ہے۔ یہی مزاح ہے۔ لیکن اگر معاشرہ انسان اور انسانی زندگی کی ناہمواریوں، خامیوں اور پیچیدگیوں کو بدلنے ہی خاطر قلم میں زہرناکی، تلخی یا آتش بھر لی جائے تو یہ طنز ہے۔

اول الذکر میں طنز و مزاح سے نقطۂ نظر کی وضاحت کا کام لیا جاتا ہے اور موخر الذکر میں طنز و مزاح ہی کو اولیت یا تقدم حاصل ہے۔ یہ بے مقصد بھی ہو سکتے ہیں اور بامقصد بھی۔ لیکن یہ صحیح ہے کہ انشائیہ کا یہ عالم نہیں۔ یہاں مصنف اپنی ذات کا کوئی پہلو قاری کے سامنے لانا چاہتا ہے یا تو وہ بلاواسطہ طریقے سے ایسا کرے گا، ڈی کیونسی کی مانند یعنی سوانحی مواد سے کام لیتے ہوئے اپنی سائیکی کی گہرائیوں میں جھانکنے کا موقع دیا ہے ورنہ (بالعموم) وہ بالواسطہ طور سے ہی "ذاتی" اور "نجی" خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ ایسے خیالات جن کا منطقی ہونا تو ضروری نہیں مگر ہم انہیں لایعنی، بیہودہ اور غلط بھی نہیں کہہ سکتے۔ انشائیہ نگار اس مقصد کے لئے طنز و مزاح سے بھی کام لے سکتا ہے، لیکن صرف اسلوب میں شگفتگی اور اظہار میں تازگی پیدا کرنے کے لئے۔ اس طرح قاری کو اکتاہٹ سے محفوظ رکھا جاتا ہے۔ یعنی یہ ایک نوع کا "سیفٹی والو" بن جاتا ہے۔ پطرس، شفیق الرحمٰن یا شوکت تھانوی کے ناموں سے ہمارے ذہن میں مزاح کا خیال ہی آتا ہے کنھیا لال کپور، فکر تونسوی اور ابراہیم جلیس سے طنز کی طرف دھیان جاتا ہے،

میری دانست میں اس تقسیم سے اصطلاحات کا مفہوم متعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے اور اگر ہم طنزیہ مضمون، مزاحیہ مضمون اور اصلاحی مضمون کے موضوع اور

مقصد کو الگ الگ سمجھ لیں تو دیگر اقسام کو انشائیہ کے ساتھ خلط ملط کرنے کی بحث پیدا نہیں ہوگی ہر نوع انشائیہ کے لئے ہمیں انکشاف ذات اور ابلاغ ذات کے وصف کو بنیادی شرط ماننا پڑے گا۔ جب ہم اس تعریف پر متفق ہو جائیں تو سر سید کو اردو کا پہلا انشائیہ نگار ماننے کا بھی فیصلہ کر سکتے ہیں۔ ہم انہیں باقاعدہ "انشائیہ نگار" تو نہیں البتہ اردو کا پہلا "مضمون نگار" ضرور مان سکتے ہیں اور یہ شرف بھی اپنی جگہ ایک منفرد وقعت رکھتا ہے۔

چند ہم عصر

مولوی عبدالحق کی ذات بذاتِ خود ایک انجمن تھی ان کی تحریریں اور ادبی کاوشیں اردو ادب کے کسی مخصوص دور سے وابستہ نہیں کی جاسکتیں۔ یہ بذاتِ خود ایک دور ہیں۔ ایک حد تک ان کی طویل عمری بھی اس کا باعث سمجھی جاسکتی ہے۔ سرسید، حالی اور شبلی کے عہد سے لے کر آج تک اردو زبان اور نثر جن ارتقائی کیفیات سے روشناس ہوئی ان میں بلا واسطہ یا بالواسطہ طور سے مولوی عبدالحق کا بھی ہاتھ رہا ہے۔

عمومی لحاظ سے ان کی تحریروں کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ مقدمات خطبات اور متفرقات ــــ ویسے تو ان تینوں ہی میں کم و بیش تحقیقی مواد ملتا ہے لیکن اس ضمن میں "مقدمات" ممتاز حیثیت کے حامل ہیں۔ مولوی صاحب نے قدیم تذکروں، نایاب کتب اور نادر مخطوطات کی اشاعت سے اگر اردو ادب کی تاریخ کے کئی تاریک گوشوں کو منور کیا تو انہوں نے مبسوط مقدمات سے ان کی چھان پھٹک اور پرکھ بھی کی۔

مولوی عبدالحق کو ادبی خطبات کا بانی اور پیش رو سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ خطبات مختلف اوقات میں مختلف انجمنوں کے ادبی اور تعلیمی جلسوں میں پڑھے گئے اور ان میں صرف لسانی اور ادبی نکات ہی نہیں ملتے بلکہ تہذیبی اور ثقافتی اشارات بھی پائے جاتے ہیں اور یوں یہ پاک و ہند کی تاریخ کے ایک مخصوص دور کے لئے مستند حوالوں کا کام بھی دے سکتے ہیں۔

متفرقات کی ذیل میں آنے والی تحریروں میں "چند ہم عصر" سب سے زیادہ نمایاں سمجھی جا سکتی ہے شخصیت نگاری کے علاوہ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ "سنجیدہ" موضوعات پر ان کی دیگر "سنجیدہ" تحریروں کے مقابلے میں اس کا اسلوب قدرے شگفتہ ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس میں مزاح پایا جاتا ہے، بلکہ اتنا ہے کہ بعض اوقات — تحقیقی مواد کی بنا پر — دیگر تحریروں میں جو ایک بوجھل پن سا پایا جاتا ہے یہ اس سے پاک ہیں، کیونکہ شخصیات کے بعض دلچسپ واقعات لکھنے میں (شاذ و نادر سہی) تحریریں قدرے شگفتگی سی آگئی ہے۔

یہ کتاب اپنی اصل صورت میں موجودہ نسخہ سے بہت مختلف تھی۔ شیخ چاند مرحوم کی مرتبہ طباعتِ اوّل میں صرف ۱۴ مضامین تھے ان کے نام یہ ہیں: منشی امیر احمد مرحوم، پروفیسر مرزا حیرت، سید محمود مرحوم، مولوی چراغ علی مرحوم، مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم، شمس العلماء ڈاکٹر مولوی سید علی بلگرامی مرحوم، خواجہ غلام الثقلین مرحوم، حکیم امتیاز الدین، مولانا وحید الدین سلیم مرحوم، گدڑی کا لال نور خاں، محسن الملک مولانا محمد علی مرحوم، شیخ غلام قادر گرامی اور حالی۔ ان میں سے پہلا مضمون "منشی امیر احمد مرحوم" (نوشتہ ۱۹۰۰ء) بعد کی طباعتوں سے اس بنا پر خارج کر دیا گیا کہ "بہت ہی سرسری مضمون ہے جس میں نہ پوری سیرت نگاری ہے نہ ان کے کلام پر مکمل تبصرہ" (دیباچہ)۔ اسی طرح "پروفیسر مرزا حیرت" بھی اپنا تحریر کردہ نہیں بلکہ ان کے بقول "میرے ایک ایرانی نژاد دوست مرزا حیرت کا بچا کھچا کلام لائے تھے اور اس کے ساتھ یہ مضمون انگریزی میں لکھا ہوا مجھے دیا۔"

موجودہ کتاب میں ۲۴ مضامین ہیں ان میں سے بعض مثلاً مولوی چراغ علی، مولانا وحید الدین سلیم، محسن الملک، مولانا محمد علی، حالی، سر سید احمد خاں، مولانا حسرت موہانی، ڈاکٹر عبد الرحمٰن بجنوری اور نواب عماد الملک ایسی شخصیات ہیں جن کے تذکرہ کے بغیر اردو ادب کی تاریخ کا ایک مخصوص دور نامکمل رہ جاتا ہے۔ ان میں سے بعض حضرات کو وہ زیادہ قریب سے جانتے تھے۔ اس لئے ان کے حالات میں زیادہ تفصیلات

ملتی ہیں۔ مثلاً سر سید احمد خاں، مولانا حالی اور مولوی چراغ علی وغیرہ۔ اس کے مقابلہ میں مولانا محمد علی اور شیخ غلام قادر گرامی وغیرہ پر صرف چار پانچ صفحات لکھے گئے ہیں پھر ان مضامین کو کسی خاص التزام کے تحت قلمبند نہیں کیا گیا۔ اس لئے بعض مضامین میں شخصیت کے نقوش اجاگر کرنے کے لئے صرف چند خطوط ہی پر اکتفا کر لیا گیا یوں اس نوع کے مضامین محض ایک خاکہ کی صورت اختیار کر جاتے ہیں ایسا خاکہ جو کسی فوری ضرورت کے تحت عجلت سے بنا لیا گیا ہو۔ اس لئے بعض اوقات قاری کو شخصیت کے بارے میں کافی سے زیادہ تشنگی کا احساس رہتا ہے۔ تشنگی کا یہ احساس اس وقت اور بھی شدت اختیار کر لیتا ہے جب وہ نزاعی شخصیت ہو۔ اس سلسلہ میں مولانا محمد علی والے (۴ ½ صفحات کے) مضمون کی مثال بہت نمایاں ہے۔ وہ مولانا کو "عجیب و غریب" قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"وہ مختلف متضاد اور غیر معمولی اوصاف کا مجموعہ تھے۔ اگر انہیں ایک آتش فشاں پہاڑ یا گلیشیر سے تشبیہہ دی جائے تو کچھ زیادہ مبالغہ نہ ہوگا۔ ان دونوں میں عظمت و شان ہے۔ لیکن دونوں میں خطرہ اور تباہی بھی موجود ہے۔"

اس تمہید سے قاری کو وہ سب سے پہلے مولانا کے کرداری تضاد کی طرف متوجہ کراتے ہیں۔ یوں اس کے ذہن میں مولانا کی شخصیت کے لئے جو تاثر ابھرتا ہے اس کے زیر اثر ذہنی لحاظ سے وہ ایک ایسے انسان سے ملنے کے لئے تیار ہوتا ہے جو مجموعۂ اضداد ہوگا۔ ایسی نزاعی شخصیات کی تحلیل سے کرداری محرکات کی نشان دہی اور پھر ان کے واسطہ سے شخصیت کی نفسی اساس کی دریافت کے بعد ہی صحیح بات ہو سکتی ہے۔ اس مقصد کے لئے اوّل تو نفسیات کی روشنی سے فنی شعور کا چراغ فروزاں کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ لیکن نفسیات کے باضابطہ مطالعہ کی کمی کو شخصیت کے نہاں خانوں سے روشناس کرانے والی ژرف نگاہی سے بھی پورا کیا جا سکتا ہے، لیکن مولانا محمد علی ـــــ اور اسی نوع کے بعض اور مضامین میں بھی ـــــ مولوی صاحب نے

محض صرف چند چلتی سی باتیں یوں کہہ دی ہیں کہ اختتام پر گویا قاری آنکھیں جھپکتا رہ جاتا ہے۔ ان کے بقول:

"محمد علی کی زندگی بہت سبق آموز اور نہایت عبرت انگیز ہے اس کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ہم میں بہت سے بہتر اور قابل سے قابل شخص بھی ابھی بہت پیچھے ہیں۔"

لیکن اس "اخلاقی سبق" کے جواز میں انہوں نے مولانا کی شخصیت کا اس انداز سے تجزیاتی مطالعہ نہیں کیا کہ ان کی شخصیت کے تمام روپوش گوشے اور ذہن کے تاریک ترین پہلو بھی سامنے آ جاتیں اور اس کی بھی وہ وجوہات ہوسکتی ہیں کہ یا تو شخصیت نگار خود اس بصیرت سے عاری ہو جو حسن و قبح کی چھان پھٹک کے بعد ان کا محاکمہ کرتی ہے۔ یا پھر فقدانِ جرأت کھل کر بات کرنے میں مانع ہو۔

اس ضمن میں یہ حقیقت قابلِ غور ہے کہ ہر شخصیت کی ایک نفسی اساس ہوتی ہے اگر کرداری محرکات میں الجھاؤ نہ ہو تو ایسی شخصیت اس پہلوداری سے عاری ملتی ہے جس سے وہ دوسروں کے لئے کشش انگیز ثابت ہوتی ہے۔ لیکن برعکس صورت میں یعنی کرداری محرکات کی پیچیدگیوں کے باعث ایسے افراد کی نفسی اساس کی تفہیم اچھی خاصی تحلیلِ نفسی جیسی صورت اختیار کر جاتی ہے۔ میرا یہ مطلب نہیں کہ ہر شخصیت نگار کے لئے تحلیلِ نفسی کا ماہر ہونا بھی لازمی ہے کیونکہ ایسا نہیں ہو سکتا۔ اس لئے اس پر ضرورت سے زیادہ زور دینا بھی غلط ہوگا۔ لیکن میں اس ژرف نگاہی پر زور دیئے بغیر نہیں رہ سکتا جس کے بغیر کسی عظیم شخصیت سے عظمت کے زریں لبادے کو (جسے ہم ژنگ کی اصطلاح میں PERSONA بھی کہہ سکتے ہیں) اتار کر اس کے اصل انسانی خط و خال کا مطالعہ دشوار ہو جاتا ہے۔ اس معیار کے مطابق مولوی عبدالحق کی شخصیت نگاری کا یہ انداز بہت کھٹکتا ہے کہ انہوں نے ان دو درجن حضرات میں سے کسی ایک کی بھی نفسی اساس دریافت کرنے کی کوشش سے احتراز کرتے ہوئے ظاہری خصوصیات ہی کو اصل انسان کے مترادف سمجھا اور

ان کی فہرست مرتب کر دینے پر اکتفا کرتے ہوئے بیشتر مضامین کے آخر میں شخصیت کی ان تمام ظاہری خصوصیات کو ایک ہی سانس میں گنوا دیا۔ مثلاً:

"اس پاک نفس عالی دماغ شخص کی حالت پر نظر ڈالنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک پارسا صفت، درویش منش، صوفی مشرب اور بالغ نظر حکیم تھا"

(سید محمود مرحوم)

"۔۔۔ غرض مولوی صاحب مرحوم ایک کم سخن، خاموش طبع، ملنسار مزاج، کوہ وقار، عالی خیال شخص تھے۔ کبھی اپنا وقت بیکار ضائع نہیں جانے دیتے تھے۔ ہر وقت مطالعہ یا غور و فکر یا لکھنے میں مصروف رہتے تھے"۔

(مولانا چراغ علی مرحوم)

"مرحوم ہماری قدیم تہذیب کا بہترین نمونہ تھے۔ شرافت اور نیک نفسی ان پر ختم تھی۔ چہرے سے شرافت، ہمدردی اور شفقت ٹپکتی تھی اور دل کو ان کی طرف کشش ہوتی تھی"

(حالی)

"ڈاکٹر عبد الرحمن کی ذہانت، جودت طبع، وسیع نظری اور علم و نظر کو دیکھ کر دل میں عزت و احترام پیدا ہوتا تھا۔ لیکن جب ان کے اخلاق پر نظر ڈالتے اور ان کی شرافتِ نفسی، عالی ظرفی، رواداری، انکسار اور ادب اور شفقت، دوستی اور محبت، حیا اور خودداری کو دیکھتے تھے تو دل بے اختیار ان کی طرف کھنچتا تھا"

(ڈاکٹر بجنوری)

— کیا یہ قلمی تصویریں "یک رخی" نہیں؟

جبکہ حقیقت اس کے برعکس ہوتی ہے۔ یعنی انسانی فطرت کی تصویر سیاہی اور سفیدی سے مکمل ہوتی ہے اور عظیم شخصیات میں کندن کے ساتھ ساتھ کھوٹ اور ملمع بھی ملتا ہے۔ علاوہ ازیں جس طرح نظام شمسی سے متعلقہ سیارے بظاہر آزاد اور خود مختار ہونے کے باوجود حقیقتاً ایک مرکز یعنی سورج کے تابع ہیں اسی طرح بہت سی (بلکہ بعض اوقات تو "ابنارمل" یا متناقض) کرداری خصوصیات ظاہری انفرادیت کے باوجود بالعموم کسی ایک نفسی اساس سے وابستہ ہوتی ہیں۔ اردو میں اب جدید خاکہ نگاری اور مغرب میں سوانح نگاری کا یہی انداز ہے۔ یوں شیرینی کے ساتھ بہت سی تلخ اور ترش باتوں سے پردہ اٹھ جاتا ہے اور بعض اوقات کچھ پردہ نشینوں کے نام بھی آجاتے ہیں۔ بعض اب تک ایکس ریز جیسے اندازِ نگارش کو ناپسند کرتے ہیں۔ لیکن اتنا تو یقینی ہے کہ آنے والی نسلیں کسی فرد کو محض اس کی "عظمت" ہی کی بنا پر پسند نہ کریں گی۔ بلکہ بحیثیت انسان وہ اسے خود سے زیادہ قریب تر محسوس کرتے ہوئے اس کی خامیوں سے بھی محبت کر سکیں گی۔ لیکن مولوی عبدالحق شخصیت نگاری میں شعوری کوشش سے ایسے تمام مواقع سے پہلو بچاتے ملتے ہیں۔ مولانا محمد علی کا ذکر ہو چکا ہے۔ اس ضمن میں ایک دو اور مثالیں پیش کی جاتی ہیں؛

"مولوی چراغ علی مرحوم ..... بحیثیت ایک عام انسان کے بھی ایک عجیب و غریب شخص تھے اور یہی وجہ ہے کہ ان کی نسبت رائے قائم کرنے میں اکثر لوگوں کو مغالطہ ہوا ہے"۔

(مولانا چراغ علی مرحوم)

"مرحوم پر حبِ دولت و جاہ غالب تھی اور مرحوم میں ایک بہت بڑا نقص یہ تھا کہ وہ متلون مزاج تھے اور بعض اوقات خود غرض لوگوں کے بہکانے سے بھٹک جاتے تھے یا حبِ جاہ میں ایسی باتیں کر گزرتے تھے جو ان کی شایانِ شان نہ ہوتی تھیں"۔

(شمس العلماء ڈاکٹر مولوی سید علی بلگرامی)

یہ اشارات ایسے ہیں کہ اگر انہیں پھیلایا جاتا تو ان قلمی تصویروں کو متوازن بنانے کے لئے خاصا مواد مل سکتا تھا۔ لیکن "چند ہمعصر" میں اور بھی ایسے مضامین ہیں جن میں قاری کو انسانی امور کے لحاظ سے خاصی تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن جب ایک مشرقی مشرقیوں کی مشرقی انداز سے شخصیت نگاری کر رہا ہو تو پھر ایسی تشنگی یقینی سی ہو جاتی ہے۔

اس کی برعکس مثال کے طور پر سرسید احمد خاں والا مضمون پیش کیا جا سکتا ہے ۲۲ صفحات پر محیط اس مضمون میں سرسید کی شخصیت پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ ان حالات وکیفیات کا بھی ذکر کیا گیا ہے جو ان کی ذات سے وابستگی کی بنا پر اب ایک مخصوص عہد کی صورت اختیار کر چکی ہیں۔ اسی سلسلے میں اردو نثر "تہذیب الاخلاق" کالج اور دیگر ادبی وتعلیمی مسائل کا تذکرہ بھی کر دیا گیا ہے۔ یوں یہ مضمون اپنی جامعیت کی وجہ سے ایک مستقل حیثیت کا حامل بن جاتا ہے۔

ہمارے ہاں اب تک حالیؔ اور شبلیؔ سب سے بڑے شخصیت نگار سمجھے جاتے ہیں۔ موجودہ دور کے چند سوانحی خاکوں سے قطع نظر (جو مغربی اور نفسیاتی رجحانات کے غماز سے ہیں) ابھی تک سوانحی ادب پر ان دونوں کے اثرات کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ حالیؔ نے "حیاتِ جاوید" میں اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ ابھی تک بے لاگ صداقت کے لئے زمانہ کی فضا سازگار نہیں اور اسی لئے ان کے خیال میں سوانح عمری "کریٹیکل" طریقے سے نہیں لکھی جا سکتی اور لاشعوری طور پر صرف مولوی عبدالحق ہی اس نظریہ کے قائل نہیں معلوم ہوتے۔ بلکہ اکثریت اب بھی سچائی کے لئے فضا کو سازگار نہیں سمجھتی ہے۔ حالی کی مانند سچائی کا توازن برقرار رکھنے کے لئے یہ بھی بعض اوقات لطائف وغیرہ کا سہارا لیتے ہیں۔ لیکن اس وقت بھی انہیں قدم قدم پر "ثقہ" لوگوں کے ماتھے کی شکنوں کا زیادہ احساس رہتا ہے۔ چنانچہ سرسید احمد خاں کی "لڑکوں کی سی" شرارتوں کے ضمن میں لکھتے ہیں: "اگر انہیں لکھوں تو شاید بعض سنجیدہ مزاج حضرات ناک بھوں چڑھائیں"۔

یہی نظریہ دیگر حضرات کے بارے میں بھی ملتا ہے جس کا یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ

قاری سرسید ایسی نامور شخصیت سے متعارف تو ہو جاتا ہے لیکن پورے طور سے واقف نہیں ہو پاتا. کیونکہ عظمت کے اس بوجھل لبادے تلے اصل سرسید چھپ جاتے ہیں صرف چند بے ضرر سی شرارتیں یا لطائف لکھ دینے سے کسی عظیم انسان کو "بے نقاب" نہیں کیا جا سکتا. بلکہ اصل انسان کچھ اور ہی ہوتا ہے. اس کی کمزوریاں لغزشیں، خامیاں اور حماقتیں ــــ یہ ہیں جو ایک عظیم شخصیت کو عام انسانوں کے زمرہ میں لا کھڑا کرتی ہیں ایک انسان کو دیوتا یا ہیرو کے روپ میں پینٹ کرنا بہت آسان ہے لیکن الوہی صفات کے حامل دیوتا کے پاؤں مٹی کے بھی تو ہو سکتے ہیں اور اسی لئے تو ایک ہیرو کی انسانی خامیوں سے روشناس کرانا ہی اصل کمال ہے اور یہی زیادہ مشکل بھی. اس نکتہ کی وضاحت یونانی اساطیر سے بھی ہو جاتی ہے جہاں زیوس، اپالو، سائکی اور ایفروڈئت وغیرہ سبھی دیوتا اور دیوی ہونے کے ساتھ ساتھ انسانی خواہشات اور ان کی پیدا کردہ کمزوریوں کے ہاتھوں مجبور اور بے بس نظر آتے ہیں. اور یوں انسان انہیں خود سے علیحدہ مخلوق سمجھ کر ان سے اتنا خوف نہیں کھاتا جتنا اپنے جیسا سمجھتے ہوئے ان سے محبت پر مجبور ہو جاتا ہے ــــ مگر مولوی صاحب کی شخصیت نگاری کا انداز ایسا ہے کہ ہم ان شخصیات سے مرعوب تو ہو سکتے ہیں. لیکن ان کے ساتھ ہی وہ ہمیں خود سے بلند بھی محسوس ہوتی ہیں ہم انہیں بطلِ عظیم سمجھتے ہیں. ان کی عظمت ایک ایسے بلند مینار کی صورت اختیار کر لیتی ہے جسے دیکھنے کے لئے گردن اتنی اونچی اٹھانی پڑے کہ بعض اوقات اپنی ٹوپی ہی گر پڑے. دراصل ٹوپی گرنے کا یہ احساس ہی سارے فساد کی جڑ ہے. قاری خود کو شخصیت کے سامنے اتنا حقیر، عاجز اور کمتر محسوس کرتا ہے کہ اس کی اپنی انا کو ٹھیس پہنچتی ہے. اس سے شخصیت کی عظمت. بزرگی اور بڑائی مصنوعی سی لگتی ہے. یہ ٹھیک ہے کہ وہ اس کے کارناموں سے متاثر ہوتا ہے اور بعض اوقات کسی عظیم انسان کے حالات واقعی سبق آموز بھی ثابت ہوتے ہیں لیکن عمومی تاثر کچھ جاسوسی ناول ایسا ہوتا ہے جس کے جاسوس ہیرو سے متاثر (اور مرعوب) ہونے کے باوجود بالکل اس جیسا بننا ممکن نہیں.

سرسید نے اپنے بارے میں یوں لکھا تھا:

"میری لائف یہی سوا اس کے کہ لڑکپن میں خوب کبڈیاں کھیلیں
کنکوے اڑائے، کبوتر پالے، ناچ مجرے دیکھے اور بڑے ہوکر
نیچری، کافر اور بے دین کہلائے اور رکھا بھی کیا ہے:"

سرسید نے ان چند سطروں میں جس بے تکلفانہ انداز سے اپنے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے میرے خیال میں حالؔی سے لے کر مولوی عبدالحق تک سبھی لکھنے والوں نے اتنی سی بے تکلفی کا مظاہرہ بھی نہیں کیا۔ ہمارے شخصیت نگاروں کا انداز تو کچھ اس قسم کا ہوتا ہے:

"باادب باملاحظہ — ہوشیار!!"

مولانا شبلی نے "حیاتِ جاوید" کو "مدلل مداحی" "کتاب المناقبت" اور "یک رخی تصویر" قرار دیا تھا۔ "حیاتِ جاوید" کو اب تک نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ ہوتا ہے۔ لیکن اب بھی سوانحی ادب کے بیشتر نمونوں پر یہ لیبل چسپاں کئے جا سکتے ہیں۔

سوانحی ادب یا مضامین کی جانچ کے دو معیار ہو سکتے ہیں۔ ایک تو وہ معیار جس کے تحت خود شخصیت نگار نے اپنا مضمون یا کتاب لکھی ہو اور اس کی وضاحت بھی خود کی ہو۔ لیکن کسی ایسے معیار کی عدم موجودگی میں خود ناقد کو ایک معیار قائم کرنا پڑتا ہے۔ اب اس کا انحصار خود ناقد پر ہے کہ وہ نفسیاتی اصولوں کو سامنے رکھتا ہے یا کسی اور معیار کو آج کل تحلیلِ نفسی نے انسانی شخصیت کے جن پوشیدہ گوشوں کو نمایاں کیا ہے اور شعوری کردار کی تہہ میں ملنے والے لاشعوری محرکات کی جس طرح سے نشان دہی کی ہے ان سے انسانی سیرت کے خدوخال نے جو صورت اختیار کر لی ہے اس کے باعث اب شخصیت کے ساتھ ساتھ شخصیت نگار کا جائزہ لینا بھی ضروری ہو جاتا ہے، کیونکہ بعض اوقات "اظلال"[1] کے تحت شخصیت نگار اپنی کمزوریوں اور خامیوں کا عکس شخصیت کے آئینہ میں دیکھتے ہوئے ایک طرح کی نفسی تسکین کا سہارا ڈھونڈ لیتا ہے۔

---

[1] PROJECTION ۔ یہ وہ ذہنی کیفیت ہے جس کے تحت انسان خود اپنی نفسیاتی کمزوریوں اور خامیوں کو دوسروں پر چسپاں کر دیتا ہے۔

"چند معصر" کے مضامین کے لئے پہلا معیار کافی رہے گا۔ گو انھوں نے کتاب کے دیباچہ میں اپنے کسی مخصوص سوانحی نظریہ کا ذکر نہیں کیا۔ لیکن ان مضامین میں ایسے ٹکڑے ملتے ہیں جنھیں ملاکر پڑھنے سے ان کی شخصیت نگاری کے معیار کا اندازہ لگانا چنداں دشوار نہیں رہتا۔ چنانچہ ان کے بقول:

"میں اخیر زمانہ میں "سید محمود کو" ایک شاندار "انسانی کھنڈر" کہا کرتا تھا لیکن کیا کھنڈر ہم کو عزیز نہیں ہوتے؟ کیا کھنڈروں کی قوت ہمارے دلوں میں نہیں ہوتی؟ کیا ہم گوارہ کر سکتے ہیں کہ زمانہ میں وہ زندہ یادگاریں جو زندہ ثبوت ہیں، ہماری تہذیب وشائستگی کا دنیا سے نسیاً منسیاً ہو جائیں۔"

(سید محمود مرحوم)

"بعض کیڑے ایسے ہیں کہ ان کے چند گھنٹوں میں ہزاروں لاکھوں بچے پیدا ہو جاتے اور مر جاتے ہیں۔ لیکن انسان کا نام اس کے کام سے ہے۔ آج جو ہم مرحوم کو یاد کر رہے ہیں تو کیا ان کی اولاد اور مکانات اور جاہ و ثروت کی وجہ سے؟ ہرگز نہیں۔ یہ سب آنی جانی چیزیں ہیں بلکہ ان کے کیریکٹر اور کام کی وجہ سے اور ہم کیا یاد کر رہے ہیں۔ ان کا کیریکٹر اور کام خود ہمیں ان کی یاد دلا رہا ہے۔"

(مولوی چراغ علی مرحوم)

"انسان دنیا میں نہیں رہتا بلکہ اس کے اعمال رہ جاتے ہیں۔ لیکن کتنے اعمال ایسے ہیں، جنھیں بقا ہو جو قدر اور وقعت کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہوں۔"

(سید علی بلگرامی)

"بہت سے ہیں جو محض نام ونمود کے لئے زمین آسمان ایک کر دیتے ہیں اور شہرت یا نام حاصل کرنے کے لئے سب کچھ کر گزرتے ہیں اور آخر بڑے آدمی بن جاتے ہیں، لیکن کم ہیں

"جو شخص اپنی لیاقت، محنت اور خلوص کے ساتھ کام کر کے عزت اور بڑائی حاصل کرتے ہیں۔ یہ بڑائی پائدار ہوتی ہے۔"

(خواجہ غلام الثقلین مرحوم)

"جب کسی شخص میں ایسی خوبیاں ہوں جو عام طور پر دوسروں میں نہیں پائی جاتیں اور جن کا ہونا عجائبات اور نوادر میں سے ہو تو ایک ایسے شخص کا ہم میں سے اٹھ جانا کیسے کچھ رنج اور کیسے کچھ الم کا باعث نہ ہوگا۔"

(سید محمود مرحوم)

"ایسے دو چار ہی ملے جن میں انسانیت بھی ہے اور یہ وہ شے ہے جو بہت کمیاب ہے اسی خوبی کی وجہ سے میرے دل میں ڈاکٹر محمد اقبال[1] کی بے حد قدر ہے۔" (ڈاکٹر محمد اقبال)

"اپنے سہارے آپ کھڑا ہونا خدا کی بڑی نعمت اور بڑے پن کی علامت ہے۔ جو دوسروں کا سہارا اختیار کرتا ہے وہ خود کبھی نہیں بڑھتا۔"

(مولوی سید چراغ علی مرحوم)

اگر مجموعی لحاظ سے ان اوصاف کو شخصیت کی پرکھ کا معیار قرار دیا جاتے تو یہ کوئی ایسا بلند معیار نہیں۔ ہمارے تمام بزرگوں ہی میں یہ تمام خصوصیات ملتی ہیں اور اگر نہ ہوں تو انہیں "فرض" کر لیا جاتا ہے بالکل ایسے ہی جیسے الجبرا میں لا فرض کر کے مساوات حل کر لی جاتی ہے۔ البتہ خود مولوی عبدالحق کی بلند نفسی اور نیک نیتی کی داد دیئے بغیر نہیں رہا جاتا کہ انہوں نے جب اعلیٰ اخلاقی قدروں کو معیارِ عظمت قرار دیا تو اس پر صرف عظیم شخصیات ہی کو نہ پرکھا بلکہ ایک مالی (نام دیو) اور سپاہی (نور خاں) پر بھی مضامین لکھے۔ اس ضمن میں وہ "گدڑی کا لال۔ نور خاں" میں یوں رقمطراز ہیں:

---

[1] علامہ اقبالؒ نہیں۔

"لوگ بادشاہوں اور امیروں کے قصیدے اور مرثیے لکھتے ہیں نامور اور مشہور لوگوں کے حالات قلمبند کرتے ہیں، میں ایک غریب سپاہی کا حال لکھتا ہوں۔ اس خیال سے کہ شائد کوئی پڑھے اور سمجھے کہ دولت مندوں، امیروں اور بڑے لوگوں ہی کے حالات لکھنے اور پڑھنے کے قابل نہیں ہوتے بلکہ غریبوں میں بھی بہت سے ایسے ہوتے ہیں کہ ان کی زندگی ہمارے لئے سبق آموز ہو سکتی ہے۔ انسان کا بہترین مطالعہ انسان ہے اور انسان ہونے میں امیر غریب کا کوئی فرق نہیں ہے۔"

"نام دیو مالی" میں یوں لکھا:

"سچائی، نیکی، حسن کسی کی میراث نہیں۔ یہ خوبیاں نیچی ذات والوں میں بھی ایسی ہی ہوتی ہیں جیسی اونچی ذات والوں میں ...... نیکی کیا ہے اور بڑا آدمی کسے کہتے ہیں۔ ہر شخص میں قدرت نے کوئی نہ کوئی صلاحیت رکھی ہے۔ اس صلاحیت کو درجۂ کمال تک پہنچانے میں ساری نیکی اور بڑائی ہے، اور درجۂ کمال تک نہ کبھی کوئی پہنچا ہے نہ پہنچ سکتا ہے۔ لیکن وہاں تک پہنچنے کی کوشش ہی میں انسان، انسان بنتا ہے یہ سمجھو کندن ہو جاتا ہے۔"

یہ دونوں مضامین جو خالص انسانی قدروں کی ترجمانی کرتے ہیں، جہاں ان کی اپنی وسیع المشربی اور عالی ظرفی کی دلیل ہیں وہاں سوانحی ادب کے بندھے ٹکے اصولوں سے کم از کم اتنی بغاوت تو کرتے ہیں کہ انہوں نے نیکی اور انسانیت کو معیار بنایا تو اسے صرف بڑے امیر اور کامیاب لوگوں ہی کے لئے وقف نہ کر دیا۔ بلکہ غریبوں کو بھی انسان سمجھ کر ان کی انسانیت کی قدر کی۔

"چند ہم عصر" کا مجموعی جائزہ لینے پر بعض ایسے امور نمایاں ہوتے ہیں جنہیں ان کے سوانحی اندازِ نگارش کی اساس قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان امور میں سے نمایاں تر شخصیت

نگاری کا "فارمل" انداز ہے جس کا اظہار خود شخصیات کے انتخاب سے بھی ہو جاتا ہے۔ ان دو درجن اسمائیں سے اکثریت ایسے حضرات کی ہے جنھوں نے علمی، ادبی یا تعلیمی میدان میں نام پیدا کیا۔ ان کی زندگیاں بالعموم استقلال محنت اور بااصولی کی مظہر ہونے کی بنا پر عوام کے لئے زریں اور قابلِ تقلید مثال کی صورت اختیار کر لینے کے ساتھ ساتھ شخصیت نگار کو بھی غیر جذباتی انداز اپنانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ یہ وہ حضرات ہیں جنھوں نے انفرادی یا اجتماعی مقاصد کی خاطر اپنی تمام ذہنی صلاحیتوں کو وقف کرتے ہوئے مقصد کی لگن کو من کی لگن بنا کر زندگی بسر کی۔ یہ سب اتنے شریف، نیک، متین اور ثقہ ہیں کہ ان پر (مثلاً) "دوزخی" ایسا خاکہ لکھا ہی نہ جا سکتا تھا۔

مولوی عبدالحق نے شخصیات کے جن خطوط کو ابھار کر شخصیت کا خاکہ مرتب کیا ہے خود ان کی اپنی زندگی بھی ان سی خطوط سے تشکیل پائی تھی۔ متانت، علمی شغف نیک نیتی، محنت، استقلال وغیرہ یہ سب کچھ ان کی اپنی زندگی میں ملتا ہے اور اسی لئے انھوں نے ان اعلیٰ انسانی قدروں کو شخصیت نگاری کے فن کی اساس قرار دیا۔ وہ خود شریف الطبع تھے اس لئے انھوں نے شریف الطبع افراد ہی کا انتخاب کیا اور شائد اسی لئے چند ہم عصروں کے شخصیت نگار کے ہاں ہمیں وہ روایتی مشرقی حجاب ملتا ہے جس کی بنا پر وہ شعوری طور سے کرداری خامیوں سے چشم پوشی کرتے ملتے ہیں۔ اگر کہیں ذکر کیا بھی تو محض سرسری طور سے۔ اور وہ بھی معذرتی انداز میں۔

اس کی دو وجوہات ہیں ایک تو یہ کہ ہمارے ہاں اب تک سوانح نگاری کا جو انداز مروّج ہے اس میں بزرگوں کی غلطیوں اور کوتاہیوں کی گرفت ناپسندیدہ اور معیوب سمجھی جاتی ہے۔ دوسری وجہ ہماری تہذیبی روایات کی پیدا کردہ ہے یعنی مرحوم کا ذکر ہمیشہ ادب اور احترام سے کیا جاتا ہے (واضح رہے کہ "مرحوم" بیشتر عنوانات کا حصہ ہے)

انھوں نے اسلوب کو بالکل غیر جذباتی بنانے کی کوشش کرتے ہوئے شخصیات کے تذکرہ میں ایک خاص طرح کی "غیر جانبداری" روا رکھنے کی کوشش کی۔ ان میں سے بیشتر حضرات سے ان کے گہرے مراسم بھی ہوں گے۔ لیکن وہ اپنی ذات کو مضمون کا حصہ بنانے کی کوشش نہیں کرتے۔ مزاج کی انکساری کے ساتھ ساتھ اس کی وجہ مضمون کو

غیر جذباتی بنانا بھی ہو سکتی ہے ۔ جذباتی سوانحی نگارش کے سلسلے میں شبلی کی مثال بہت نمایاں ہے ۔ وہ عام زندگی میں جس طرح جذباتی تھے اسی طرح اپنی تحریر کو جذباتیت سے مملو کرنے کے تمام ممکنہ مواقع سے فائدہ اٹھاتے تھے ۔ یہ تو ان کی ثقاہت اور علمیت تھی جو انہیں سستی جذباتیت کی دلدل سے بچا گئی ۔ شبلی کی جذباتی تحریر کے ضمن میں آنحضرت صلعم کی ولادت سے متعلقہ تحریر ایک خوبصورت مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہے ان کے برعکس مولوی عبدالحق ، حالی کی روایات کے زیادہ پابند ملتے ہیں ۔ اسی لئے "چند ہمعصر" میں شبلی کی جذباتی تحریر جیسا ایک بھی نثر پارہ نہیں ۔ وہ سیدھے سادے انداز میں بات کہتے ہیں اور کبھی بھی نثر کو خوبصورت بنانے کی شعوری کاوش نہیں کرتے اس سے جہاں ان کی نثر میں سہل ممتنع والی خوبی پیدا ہو جاتی ہے وہاں بعض اوقات نثر بالکل روکھی پھیکی بھی ہو کر رہ جاتی ہے ۔

مجھے ان کی شخصیت نگاری کا انداز ہ میکانکی سا معلوم ہوتا ہے ۔ یعنی انہوں نے جن کرداری خصوصیات پر شخصیت کے مطالعہ کی اساس استوار کی انہیں بآسانی چند عنوانات کے تحت جمع کیا جا سکتا ہے ۔ ان عنوانات میں سے اخلاق ، غیر متعصبانہ رویہ سادگی ، علمی شغف ، شہرت سے استغناء ، عالی ظرفی ، شگفتہ بیانی ، محنت و استقلال اور مہمان نوازی وغیرہ نمایاں اور مشترک حیثیت رکھتے ہیں ۔ یہ ایسی خصوصیات ہیں جو کم و بیش سبھی میں تلاش کی جا سکتی ہیں ۔ فرق صرف یہ ہے کہ مختلف شخصیات میں مختلف خصوصیات پر زور دیا گیا ہے اور یہی وہ سب خصوصیات ہیں جن سے ہماری مشرقی تہذیب اور روائتی وضع داری عبارت ہے ۔ چنانچہ شیخ چاند کی مرتبہ "چند ہمعصر" کے پہلے مضمون "منشی امیر احمد مرحوم" (جو بعد کی اشاعتوں سے خارج کر دیا گیا) ہی سے اس کا اظہار ہو جاتا ہے ۔ ان کے بقول :

"منشی صاحب مرحوم نہایت با اخلاق اور پاک سیرت تھے ، تکبر و عُجب نام کو نہ تھا ۔ ہر ایک سے خندہ پیشانی سے پیش آتے تھے ، صوم و صلوٰۃ کے بھی پابند تھے ۔ وقار اور متانت کو کبھی ہاتھ سے

جانے نہ دیا اور علاوہ اس کے بہت شگفتہ بیاں تھے"۔

دیگر شخصیات کا مطالعہ بھی اسی زاویہ سے کیا گیا ہے۔ چند اقتباسات سے اس کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اخلاق:

"وہ اخلاق میں مستثنیٰ تھا۔ ایک اجنبی سے اجنبی شخص بھی جب اس سے ملتا تو وہ اس کی وسعتِ اخلاق سے اس قدر خوش ہوتا تھا جتنا وہ عمر بھر کے گہرے دوست اور بے تکلف یار سے مل کر ہو سکتا ہے"۔

(سید محمود مرحوم)

"انسان کی اصل فضیلت و برتری اس کے اخلاق میں ہے۔۔۔۔ سر سید کی کامیابی کا راز ان کے اخلاقِ حمیدہ میں تھا"۔

(سر سید احمد خاں)

"دوسری بات جس نے مرحوم کو عام و خاص، امیر و غریب، ادنیٰ و اعلیٰ سب میں ہر دلعزیز بنا دیا تھا ان کی وسعتِ اخلاق تھی"۔ (مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم)

غیر متعصّبانہ رویّہ:

"تعصب ان میں نام کو نہ تھا۔ ہر قوم و ملت کے آدمی سے خلوص اور محبت سے پیش آتے تھے"۔

(حالیؔ)

"تعصب ان کے مزاج میں نام کو نہ تھا۔ ہر مذہب و ملت کے لوگ ان کے دوست تھے"۔

(سر سید راس مسعود)

"اگرچہ وہ مذہب اور اسلام کے شیدائی تھے۔ مگر تعصب ان میں نام کو نہ تھا"

(سر سید احمد خاں)

سادگی:

"بے تکلف سادہ زندگی بسر کرتا جس میں نہ نئے فیشن کو دخل تھا اور نہ پرانی وضع کا ذرہ چلتا تھا۔"

(سیّد محمود مرحوم)

"مولانا کی شخصیت میں دو ممتاز خصوصیتیں تھیں۔ ایک سادگی دوسری دردِ دل ۔۔۔۔ خاکساری اور فروتنی خلقی تھی۔" (حالی)

"ان کی زندگی انتہا درجے کی سادہ تھی۔ بالکل درویش صفت تھے ۔۔۔۔ نہایت منکسر المزاج، حلیم الطبع اور ہمدرد تھے۔"

(مولانا حسرت موہانی)

علمی شغف

"مطالعہ میں بے حد شغف تھا ۔۔۔۔ اور انتہا ہے کہ بیت الخلاء میں بھی کتابیں رہتی تھیں اور وہاں بھی پڑھنے سے نہیں چوکتے تھے۔"

(مولانا چراغ علی مرحوم)

"بڑے ذہین اور طباع تھے۔ مطالعہ کا بہت شوق تھا اور بڑا اچھا کتب خانہ جمع کیا تھا۔"

(سر سید راس مسعود)

"وہ علم دوست اور علم کے شیدائی تھے اور حقیقی معنوں میں پروفیسر۔"

(ڈاکٹر محمد اقبال)

شہرت سے استغناء

"چاہتے تو اس قدر شہرت اور دولت حاصل کر سکتے تھے جو دوسروں کی

؎ انھوں نے فرزند شمس حالیؔ کی دردمندی کا جو واقعہ لکھا ہے اس سے ذہن فوراً میرزا ادیب کے مشہور افسانہ "کمبل" کی طرف جاتا ہے۔

قدرت سے باہر ہے۔ لیکن انہوں نے حقارت سے اس پر نظر ڈالی اور
مستانہ وار ٹھکرا کر چلے گئے"۔

(سید محمود مرحوم)

"نام و نمود چھو کر نہیں گیا تھا" (حالی)

"وہ بہت بے نفس شخص تھے" (ڈاکٹر محمد اقبال)

عالی ظرفی:

"بہت سیر چشم اور عالی ظرف واقع ہوئے تھے"

(مولوی چراغ علی مرحوم)

"مرحوم بہت بامروت تھے"۔ (شمس العلماء ڈاکٹر سید علی بلگرامی)

"مروت کے پتلے تھے"۔ (حالی)

۔۔۔ اسی طرح دیگر خصوصیات کی مثالیں بھی دی جا سکتی تھیں۔ لیکن طوالت کا خوف
مانع ہے۔

"چند ہم عصر" کا سوانحی مواد بطل پرستی کا سب سے بڑا ذریعہ بن سکتا ہے۔ بطل پرستی کی اہمیت
کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب افلاطون نے ریاست کیلئے اعلیٰ شہریوں کی مناسب تعلیم و تربیت کی خاطر
ادب پر احتساب کی سفارش کی تو اس نے شاعری میں سے مذہبی مناجات کے بعد صرف ان نظموں کو بخشا، جن میں
قدیم بزرگ شخصیات کے حالاتِ زندگی تھے۔ اس کے خیال میں ایسے حالاتِ زندگی
سے نژادِ نو میں سیرتِ فولاد پیدا ہو سکتی ہے۔ مولوی عبدالحق نے بھی غالباً یہی ذہن میں
رکھا کیونکہ اس کتاب (سنِ اشاعت نومبر ۱۹۵۹ء) کا اختتام ان سطور پر ہوا ہے:

"دنیا کبھی اچھوں سے خالی نہیں رہی جس کام کو میں نے اپنا مقصدِ
حیات قرار دیا ہے میں اگر اسے پورا نہ کر سکا تو مجھے یقین ہے کہ
خدا کے کچھ بندے ایسے اٹھیں گے جو مجھ سے بہتر اسے پورا کر
دکھائیں گے مجھے اس پر ایسا ہی یقین ہے جیسا سورج کے مشرق

سے نکلنے اور مغرب میں غروب ہونے کا۔"

اگر ان کی شخصیت نگاری کے فن کا مختصر ترین الفاظ میں احاطہ کرنا ہو تو مجموعی لحاظ سے ان کی سوانحی کاوشوں کو "دوربینی"[1] قرار دیا جا سکتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے مضامین سے قطع نظر — ان کے طویل مضامین میں خاص طور سے یہ احساس کار فرما ملتا ہے اور یہی ان کی کوشش ہوتی ہے کہ پس منظر اور پیش منظر دونوں کو یکساں طور سے اجاگر کریں۔ لیکن ان کی مصوری کا تاثر یوں بھرپور نہیں ہوتا کہ پس منظر کے ضمن میں یہ ان نفسیاتی رجحانات اور لاشعوری محرکات کو نظر انداز کر جاتے ہیں جن سے شخصیت کا تار و پود تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ اس لئے ان کے سوانحی مرقعے اس "خوردبینی" تاثر سے محروم ہیں جس کی وجہ سے انسان "قطرہ میں ایک جہان آباد دیکھ لیتا ہے۔"

---

[1] وہ خود بھی لکھتے ہیں۔ "تصویر جس قدر بڑی، شاندار اور نفیس ہوتی ہے اسی قدر اسے پیچھے ہٹ کر دیکھنا پڑتا ہے تاکہ اس کے خدوخال واضح طور پر نمایاں ہو سکیں اور صناع کے کمال اور تصویر کے حسن و قبح کا صحیح اندازہ ہو سکے۔"

ابن الوقت

ابن الوقت ایک اچھے گھرانے کا تعلیم یافتہ نوجوان تھا اور ذہنی طور پہ انگریزوں سے سخت متاثر، جب نوبل صاحب ایک انگریز اعلیٰ عہدیدار کو اس نے ایام غدر میں پناہ دی تو اس کی قربت اور بعد میں اس کے کہنے سننے سے ابن الوقت نے انگریزی سرکار میں ایک جاگیر اور بڑا عہدہ پانے کے بعد ریفارم کے لئے انگریزی وضع اختیار کر لی بگر بعض تنگ دل انگریز جن میں نمایاں مسٹر شارپ ہیں اس بات کے حق میں تھے کہ انگریزوں کی وضع ہندوستانی نہ اختیار کر لیں۔ شارپ، ابن الوقت سے ذاتی مخاصمت کی بنا پر جلتا بھی تھا اور اس نے نوبل صاحب کے انگلستان جانے کے بعد اسے کافی تنگ بھی کیا۔ ابن الوقت کا اس کے ہندوستانی ساتھیوں اور رشتہ داروں نے سوشل بائیکاٹ کر دیا۔ اس دوران میں اس کے بہنوئی حجتہ الاسلام بھی اس سے بحث و مباحثہ کرتے رہتے ہیں اور یوں ابن الوقت، جو ذہنی طور پر انگریزی آداب و معاشرت سے تنگ آ چکا تھا، ایک دن ہندوستانی لباس میں اپنی ساس سے ملنے چلا جاتا ہے۔

اس ناول کو نذیر احمد نے ۱۸۸۸ء میں مکمل کیا۔ غدر ختم ہو چکا تھا اور انگریزی حکومت اب گویا ایک ناقابلِ تردید حقیقت بن کر رہ گئی تھی۔ مسلمانوں کے ذہن سے اس آخری شکست نے حکومت کا نشہ اتار دیا تھا اور مغلیہ سلطنت کے کارنامے گویا الف لیلیٰ کی کسی داستان کی گمشدہ کڑی بن کر رہ گئے تھے۔ مسلم قوم کے پاس صرف اب چند اقدار اور اخلاقی معیار رہ گئے تھے، جنہیں وہ احساسِ شکست کے بعد بھی اپنے سینے سے

لگائے ہوئے تھے۔ اور جن کے نزدیک اب ان کی بقا اور احیاء ہی قومی سربلندی کے مترادف تھی۔۔۔۔۔ انگریزوں کی بدگمانی گو ایک حد تک "اسباب بغاوتِ ہند" اور سرسید کی دوسری تحریروں سے رفع ہو چکی تھی۔ مگر پھر بھی بیشتر اذہان مسلمانوں کو خطرناک سمجھتے تھے۔ اور ابھی ان کے دل سے تعصب رفع نہ ہوا تھا۔

سرسید کے مشن اور مغربی علوم سے واقفیت (گو نامکمل) کی بناء پر حالی نے ادب میں مقصدیت کا علم بلند کیا اور انہوں نے اپنے "مقدمہ" کی روشنی میں خود بھی ایسا ہی ادب تخلیق کیا۔ حتیٰ کہ غزلوں میں بھی انہوں نے قومی مرثیہ خوانی سے گریز نہ کیا۔ ادھر مولانا آزاد نے "نیرنگِ خیال" اور دوسرے مضامین میں مسلمانوں کے جمود کو ختم کرنے کے لئے ایک نئے اسلوبِ نگارش کو فروغ دے کر مقصد کی تلخی کو عبارت کی دلآویزی سے ختم کرنے کی کوشش کی۔

اسی ذہنی پس منظر میں نذیر احمد کے ادبی شعور نے پختگی حاصل کی۔ یہ بھی ادب میں مقصدیت کے شدید حامی تھے۔ ان کے ہاں مقصد پہلے سے متعین کر لیا جاتا ہے۔ اس کے مطابق کردار، پلاٹ اور ماحول وغیرہ بعد میں تخلیق کئے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار اکثر اوقات زندگی کی گرمی، تخلیق کی جدت اور کرداری لحاظ سے یک رنگ ہوتے ہیں۔

ہمیں ہر کردار ایک کٹھ پتلی معلوم ہوتا ہے جس کی ڈور نذیر احمد کے ہاتھوں میں ہے اور اسی لئے اکثر کردار پر تصنع معلوم ہوتے ہیں۔ پریم چند کرداروں کی تخلیق میں نذیر احمد سے اسی لئے بڑھے ہوتے ہیں کہ ان کے ہاں کردار کی فطرت کی دورنگی کی کشمکش کا اظہار ملتا ہے۔ وہ دورنگی ـــــ سیاہی اور سفیدی ـــــ نیکی اور بدی کبھی اندرونی طور پر آپس میں ٹکراتی ہیں اور کبھی اس اندرونی کش مکش کا ٹکراؤ بیرونی ماحول، معاشی نظام اور اخلاقی قدروں سے ہوتا ہے۔ یہ طریقہ نفسیاتی ہے۔ اور اسی میں پریم چند کی بلندی کا راز مضمر ہے۔ مگر برعکس اس کے نذیر احمد کے کرداروں میں ہمیں ان کی فطرت اور طینت کی یک رنگی کا بیرونی ماحول سے ٹکراؤ ملتا ہے۔ ان کے کردار اسی لئے

جلدی کشش کھو بیٹھتے ہیں کہ ان کی یک رنگی اچھائی یا برائی ہمیشہ ایک ہی رہتی ہے۔ اور اس پر مستزاد ان کی کردار نگاری کی یہ خامی کہ وہ ہر کردار کا تعارف عموماً شروع میں ہی کرا دیتے ہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ناول نگار کسی کردار کی شخصیت کے نقوش اسی وقت شروع میں واضح کر سکتا ہے۔ جب کہ وہ کردار صرف چند گنے چنے اور واضح قسم کے رجحانات شخصیت (PERSONALITY TRAITS) کے حامل ہوں، ورنہ اگر کردار کی شخصیت پہلو دار ہے تو ناول نگار اس کے تمام پہلوؤں کو کسی طرح بھی نمایاں نہیں کر سکتا۔ انسانی زندگی میں اور افسانوی کرداری دنیا میں بھی جنسی خواہشات اور لاشعوری محرکات کو بڑا دخل ہے۔ مگر نذیر احمد کے کرداروں میں ان کا فقدان ہے جن کا اس ماحول میں نام لینا بھی گناہ تھا اور نفسیات سے نذیر احمد کی واقفیت نہ تھی ورنہ ان کے کردار کبھی یکساں اچھے اور برے نہ ہو سکتے۔ ان کا جو کردار اچھا ہے وہ اچھا ہی رہتا ہے اور جو برا ہے وہ آخر میں آکر توبہ کرتا ہے۔ دراصل وہ "نیکی" کے چمکنے کے لئے بدی کو لازمی سمجھتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فلسفیانہ اصطلاح میں وجودِ شر کے قائل ہیں بلکہ یہ کہ اچھائی نمایاں کرنے کے لئے وہ برائی کو برائی بنا کر پیش کرتے ہیں۔

ان کی اس خصوصیت نے انہیں تمام ناول نگاروں کے مقابلے میں ایک انوکھی خصوصیت بخشی ہے اور وہ یہ کہ ان کا ہر کردار "اسم بامسمیٰ" ہے۔ وہ کرداروں کے نام ان کی شخصیت کی بنا پر رکھتے ہیں۔ ابن الوقت، حجۃ الاسلام جاں نثار، مسٹر نوبل اور مسٹر شارپ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ سبھی نام کے نمائندہ ہیں۔ ان کے اکثر دوسرے ناولوں میں بھی ایسی ہی کیفیت ملتی ہے۔

ابن الوقت میں دو تہذیبوں کے ٹکراؤ کی تصویر کشی چند کرداروں کی کشمکش سے کی گئی ہے۔ یہ ابن الوقت کی اپنے ہم وطنوں کے تعصب، جاہلیت اور تنگ نظری کے خلاف کشمکش نہیں ہے بلکہ یہ اس متوسط طبقہ کا نمائندہ تھا جو جاگیرداروں، درباروں اور نوابوں کے زوال کے بعد میدانِ عمل میں آیا تھا جاگیرداری نظام میں اس کے لئے کوئی جگہ نہ تھی۔ مگر نیا نظام ـــــ صنعتی دور جو انگریزوں کے ساتھ آرہا تھا۔

اس میں اس کے چمکنے کے کافی سے زیادہ امکانات تھے۔ اس متوسط طبقے نے اندازہ لگایا تھا کہ اب بہتری حالات سے مفاہمت میں ہے نہ کہ مقاومت میں اور اسی لئے تو انگریزوں کے مجمع میں ابن الوقت نے اعلان کیا تھا۔ "۔۔۔ میرے پاس دل ہے پس میں آپ سب صاحبان کے روبرو اس بات کو ظاہر کرتا ہوں کہ میں اپنا دل گورنمنٹ کی نذر کر چکا۔ خدا نے چاہا تو میری تمام عمر اسی میں بسر ہوگی۔ کہ جہاں تک مجھ سے ہو سکے گا گورنمنٹ کی فلاح میں گورنمنٹ کے قیام و ثبات میں۔ گورنمنٹ کے عام پسند ہونے میں کوشش کرتا ہوں گا تعالیٰ مددگار رہے۔"

ابن الوقت ان لاکھوں میں سے ایک ہے جن کا نام گو ابن الوقت نہ تھا مگر تھے وہ بھی ابن الوقت ہی۔ میدانِ عمل میں آگے بڑھنے کے لئے سفید آقاؤں کی خوشنودی کے لیے کوشاں تھے حجتہ الاسلام ابن الوقت کے بالکل متضاد ہے حجتہ الاسلام جسے ابن الوقت طنز سے "سلطان الواعظین" کہتا ہے وہ قدیم طبقہ کا نمائندہ ہے جسے نئے ابھرتے ہوئے طبقہ کی "ترقی پسندانہ" روش سے چڑ ہے۔ اس لئے نہیں کہ انہیں نئے پن سے نفرت ہے بلکہ اس لئے کہ نئے طبقہ کی حرکات اور افعال میں انہیں پرانی قدروں اور تہذیبی معیاروں کی موت نظر آتی ہے۔ نئی تہذیب کو اپنانا انہیں قدیم روایات کے خون کے مترادف معلوم ہوتا ہے اور اسی لئے ابن الوقت کی تبدیلیٔ دین پر کفر تک کے فتوے لکھے گئے ـــ ان فتویٰ لکھنے والوں میں سے ایک "خادم الشریعت الغراد لملتہ البیضاء الحمدیتہ الحافظ الحاج الشیخ ابوالفضائل محمد ن السر معین الدین الحنفی القادری الادلیسی المازندرانی ثم البخاری یعنی مولانا مونا جو موچیوں کی مسجد میں جمعہ کے جمعہ وعظ کہتے تھے۔ اور اگر فتووں پر ان کی مہر نہ کراؤ تو وعظ میں نام لے لے کے ایسی بے نقط سناتے کہ معاذ اللہ۔ مگر بیچارے ہیں اتنے صلح کل کہ ان سے اخلاقی مسائل میں دونوں طرف والے مہر کرا کر لے جاتے۔"

یہ قدیم طبقے مغربی خیالات اور رجحانات کے بڑھتے ہوئے سیلاب میں مشرقی تہذیب اور اسلامی تمدن کو تنکے کی طرح بہتے دیکھ رہے تھے۔ گو سلطنت

نہ رہی تھی مگر انہیں یادِ ماضی نہ بھولی تھی اور کیوں کہ حال کے چلن سے انہیں نظر آرہا تھا کہ مستقبل میں ان کے لئے کوئی امید نہیں اس لئے لے دے کر ماضی ہی ان کا سرمایہ تھا، اور اس سرمایہ کی حفاظت ہر طور پر کی جارہی تھی۔ وہ طویل بحثیں جو ابن الوقت اور حجۃ الاسلام کرتے ہیں صرف بحثیں ہی نہیں ہیں بلکہ وہ اس واضح ترین کش مکش کی مظہر ہیں جس کا ظہور اس زمانہ میں ہو چکا تھا۔ اکبر الہ آبادی بھی اسی کش مکش کی پیداوار تھے۔ ویسے بھی ہمیں اکبر اور حجۃ الاسلام کے افکار میں یک گونہ مماثلت دکھائی دیتی ہے حجۃ الاسلام بھی اکبر کی طرح "مدخولہ گورنمنٹ" ہے۔ مگر اس کے باوجود اسے اپنے تمدنی معیاروں اور روایات و اقدار سے پیار ہے۔ اکبر کی طرح وہ بھی بچاؤ کا قائل ہے وہ مغرب سے اچھی چیزیں ضرور لے لینے کے حق میں ہے۔ مگر ان کی قیمت کسی طرح بھی اپنے اصولوں، نظریات و روایات سے دینے کو تیار نہیں۔

مسٹر نوبل اور مسٹر شارپ مغرب کے مثبت و منفی رجحانات کے مظہر ہیں۔ نوبل صرف نام ہی کا نوبل نہیں بلکہ وہ مغربی تہذیب کی تمام (NOBLE BUALITIES) کا جامع ہے غیر متعصب اور پر خلوص ہے۔ احسان کو ماننے والا اور اس کا بدلہ حتی الامکان ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے اپنی تہذیب و تمدن سے پیار ہے اور اسی لئے وہ ہر صورت میں ان کا فروغ چاہتا ہے۔ وہ ہندوستانیوں کی پستی، جہالت اور پسماندگی کی وجہ سے متنفر نہیں ہوتا۔ بلکہ اسے اپنی تہذیب کے فروغ کے لئے نیک فال تصور کرتا ہے اور اسی لئے اسے ابن الوقت ایسے آدمیوں کی ہمیشہ تلاش رہتی ہے۔ اس لئے اسے ہم اس کشش کا مظہر بتا سکتے ہیں۔ جو لوگوں کو مغرب میں محسوس ہوتی ہے۔ جبکہ برعکس اس کے شارپ ان مشکلات کو ظاہر کرتا ہے جو مشرق و مغرب میں خلیج کا کام دیتی ہیں۔ اس میں نخوت، احساس برتری اور حکومت کا نشہ کافی سے زیادہ ہے۔ وہ نوبل ایسے لوگوں کی کوششوں کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا اور ہندوستانیوں کی تبدیلیٔ وضع کا اسی لئے مخالف ہے کہ وہ سمجھتا ہے کہ ہندوستانی ان کی نقل کرکے انہیں چھیڑتے اور چڑاتے ہیں۔۔۔۔ اور بقول اس کے کوئی

ہندوستانی ہمارے لباس کو جس میں اس کو کسی طرح کی آسائش نہیں ہے بے وجہ اختیار
کرے گا اور سوائے اس کے کہ اس کے دل میں ہمارے ساتھ برابری کا داعیہ ہو اور
کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ وہ اس تبدیلیِ وضع کو انگریزی سلطنت کی بنیادیں کھوکھلی کرنے کے
مترادف سمجھتا ہے۔ اس کا تعصب اس بات سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب ابن الوقت
اس سے صفائی کے بارے میں ملنا چاہتا ہے تو وہ کہلا بھیجتا ہے کہ وہ کسی نیٹو ـــ
(NATIVE) سے ملنا نہیں چاہتا۔

غرض کہ ہمیں ابن الوقت میں ان تمام حالات کی بڑی خوبی سے عکاسی ملتی ہے
جو سرسید کی تعلیمات کے بعد پیدا ہو چکے تھے اور متوسط طبقہ کی اس جہد اللبقا کو نہایت
چابکدستی سے پیش کیا گیا ہے۔ گو ابن الوقت نا تمام رہا۔ مگر اس کی یہ ناتمامی کسی قسم
کے احساسِ تشنگی کو باقی نہیں رہنے دیتی، کیونکہ اس سے جو مقصد نذیر احمد کے پیشِ نظر
تھا وہ کما حقہ طور پر پورا ہو جاتا ہے۔ اور جو تاثر وہ قاری تک پہنچانا چاہتے تھے اس
میں کافی سے زیادہ کامیاب رہتے ہیں۔

نذیر احمد نے اس ناول سے ایک اور کام بھی لینے کی کوشش کی ہے وہ ہے مسلمانوں
کے اس احساسِ کمتری کو دور کرنا جو غدر کے بعد کے حالات نے ان پر مسلط کر دیا تھا مگر
یہ مقصد اس قدر شعوری طور پر ان کے پیشِ نظر رہا کہ اسی نے ان کا مقصد فوت کر دیا
اس سلسلہ میں انہوں نے لمبی لمبی بحثوں، تقریروں اور خطوں وغیرہ کا سہارا لیا ہے اور اس معاملے
میں انہوں نے احادیث سے جواز اور قرآن تک سے استدلال کیا ہے۔ اور اس ذہنی
احساسِ کمتری کو دور کرنے کے لئے مسلمانوں کے دین کی عظمت
گزشتہ اسلامی تاریخ، مسلمانوں کی دوسری اقوام اور خصوصاً ہندوؤں پر برتری، علوم و
فنون کی ترقی و ترویج میں ان کا حصہ اور اسی قسم کی دوسری باتوں کا تذکرہ انہوں نے
انگریزوں کی زبان سے کروایا ہے۔ تاکہ ان کی اہمیت اور بڑھ جائے۔ چنانچہ جب
حجۃ الاسلام کو کلکٹر صاحب مسٹر شارپ کے نام تعارفی خط دیتے ہیں تو اس میں یہ بھی
لکھتے ہیں:

"مسلمانوں کا لٹریچر زندہ لٹریچر ہے۔ نہ سنسکرت
اور لاطینی کی طرح کتابوں میں مدفون۔ ان کے
علوم زمانہ کی وجہ سے مرجھا گئے ہیں مگر مرے
نہیں"

اسی خطا میں آگے چل کر اسلام اور ہندو مت کا یوں موازنہ کیا گیا ہے:

"اسلام خودداری اور بے تکلفی اور سادگی اور
توکل اور صبر کا مجموعہ ہے۔ لیکن ہندو بندر
اور سانپ اور گائے اور بیل اور تلسی اور
آگ، پانی، پتھر اور چاند اور سورج ہر چیز کے
آگے ماتھا ٹیکنے کو موجود"

کلکٹر صاحب اسلام کو خصوصیت سے یوں پسند کرتے ہیں کہ وہ عزتِ نفس (SELF RESPECT) سکھاتا ہے۔

ان طویل مباحث سے انہوں نے مسلمانوں سے غلط روایات کے اثرات کو بھی دور کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ انہوں نے انگریزوں سے اٹھنے بیٹھنے اور کھانے پینے کے حق میں قرآن تک سے جواز لیا ہے اور یہ ہے بھی حقیقت۔ اس زمانے کے لوگوں کی حالت کا اندازہ ہمیں پہلے باب ہی ہو جاتا ہے۔ لاٹ صاحب دہلی کالج کے معائنہ کے لئے آتے ہیں "تو طاعا" وکرہا" بڑے مولوی صاحب نے ان سے ہاتھ تو ملایا مگر اس کے جاتے ہی اسے رگڑ رگڑ کر "پاک" کیا۔ اسی کالج میں انگریزی خواں طلبہ کا یہ درجہ تھا کہ اگر وہ عربی فارسی کی جماعتوں کے گھڑوں سے پانی پی لیتے تو وہ گھڑے توڑ دیئے جاتے تھے...... ظاہر ہے ایسی باتوں پر ہر معقول اور سمجھ دار آدمی احتجاج کرتا تھا چنانچہ نذیر احمد بھی ہمیں ان غلط رجحانات اور اندھی مذہب پرستی کے خلاف آواز بلند کرتے ملتے ہیں اور اسی لئے ہمیں ناول میں اکثر جگہ مسائل الٰہیات، قیامت، خدا، مذہب تقدیر، تدبیر اور اسی قسم کے دوسرے مابعد الطبیعاتی مسائل پر بحث ملتی ہے۔ دراصل

یہاں حجتہ الاسلام اور ابن الوقت بحث کرتے کرتے پس منظر میں چلے جاتے ہیں اور ان کی جگہ نذیر احمد لے لیتے ہیں۔ اور ایسا تقریباً ہر موقع پر ہوتا ہے اسی لئے ابن الوقت اس قسم کے خیالات کا اظہار کرتا ہے کہ:

"آپ نے لاعلمی کا نام خدا رکھ چھوڑا ہے
دریافتِ سبب سے عاجز آ گئے، خدا ماننے
لگے" یا "اجی حضرت! وہ بھولے بھالے زمانے
گئے کہ لوگ جلدی سے مذہبی ڈھکوسلوں پر
یقین کر لیتے ہیں۔ اب عقل کا دور دورہ ہے
اور عقل کے آگے تو مذہب کی دال گلنا
مشکل ہی ہے" یا پھر "میرا خیال تو یہ ہے کہ ہر
شخص تقلیدی مذہب رکھتا ہے۔ ایک مسلمان
اس لئے مسلمان ہے کہ وہ اتفاق سے ایک
مسلمان کے گھر پیدا ہو گیا" اور یا پھر۔۔۔ "مجھے
دین فی حد ذاتہ مصیبت کا پہاڑ دکھائی دیتا
ہے۔"

یہ نشتر حجتہ الاسلام کو کم اور نذیر احمد کو زیادہ چبھتے ہیں اور اسی لئے تو وہ پھر پھر کر نئی نسل کے نوجوانوں کے ان "غلط" رجحانات اور نظریات و خیالات پر حملہ آور ہوتے ہیں دراصل ان میں اس غیر جانبداری کا فقدان ہے جو بقول اے۔ آر۔ بینس ایک ادیب کے لئے لازمی ہے۔

انہوں نے ان مباحث سے ایک کام اور بھی لینا چاہا ہے اور وہ ہے تعلیم۔ ان سے پہلے دو ناول "مراۃ العروس" اور "بنات النعش" تعلیمی مقصد ہی کے لئے لکھے گئے تھے اور وہ چیز ان سے دور نہ ہو سکی۔ چنانچہ یہاں بھی وہ تعلیم و تدریس اور تبلیغ معلومات عامہ سے گریز نہیں کر سکے۔ چنانچہ انہوں نے اجرامِ فلکی ۔۔۔ مچھلی، تتلی، مچھر اور دوسرے

جانوروں کے متعلق معلومات بہم پہنچاتی ہیں، پانی کے اجزا، آنکھ کی بناوٹ وغیرہ پر سائنٹیفک طریقے سے روشنی ڈالی ہے۔ حتیٰ کہ حفظانِ صحت کے متعلق بھی سیرحاصل گفتگو کرتے ہیں۔

ناول میں وہ قدم قدم پر حکومت کو احساس کراتے ہیں کہ اب ہم تمہارے وفادار ہیں انہوں نے اکثر جگہ مسلمانوں کا بحیثیت ایک قوم کے غدر کے بعد کے حالات کی روشنی میں تجزیہ کیا اور پھر ان کا کردار متعین کرنے کی کوشش کی ہے اور اس میں وہ کافی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ وفادارانِ حکومت کی فہرست میں خیرابن الوقت تو ہے ہی سرِفہرست حجتہ الاسلام بھی کسی سے پیچھے نہیں رہتے اور بقول ان کے "پردے کی بیٹھنے والی عورتیں تک جانتی ہیں کہ انگریزی عملداری کے برابر روئے زمین پر کہیں آرام نہیں"۔

ان فروعی مقاصد کے حصول نے ان کے ناول کو بے جا طوالت دے دی ہے جہاں تک پلاٹ کا تعلق ہے ۴۷۶ صفحات پر پھیلا ہوا یہ ناول صرف چند صفحات میں سمیٹا جا سکتا تھا۔ مگر لایعنی بحثوں اور طویل تقریروں نے ایک تو اس کا ٹمپو سست کر دیا دوسرے ان کی عبارت کی دلکشی ایک حد تک عربی، فارسی کے ثقیل الفاظ اور مصطلحات کے استعمال کی وجہ سے مجروح ہوگئی۔ نذیراحمد کے مکالمے کافی اچھے ہوتے ہیں اور عموماً وہ کرداروں کی شخصیت کے مطابق مکالمہ کہلواتے ہیں۔ مگر یہاں ان کے پیشِ نگاہ تبلیغِ مقصد اتنا دامنگیر تھا کہ وہ مکالمہ کی طرف بھی خاصی توجہ نہ کرسکے اور کوئی اہم زنانہ کردار نہ ہونے کی وجہ سے وہ دِلّی کی لوچدار زبان اور روزمرہ کا لُطف بھی نہ دکھا سکے۔

نذیراحمد کی قوتِ مشاہدہ کی داد نہ دینا ظلم ہے۔ انہوں نے حالات کا تجزیہ کرکے جن نتائج کا استخراج کیا ہے وہ بالکل صحیح ثابت ہوتے۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ مغربی علوم اور انگریزی تعلیم جب پوری طرح پھیل جائے گی تو اس میں جو آزادیٔ افکار جمہوریت اور اخلاق کے اسباق ملتے ہیں ان سے اذہان ضرور متاثر ہوں گے اور اپنے

۔ حکمرانوں سے انہیں چیزوں کے طالب ہوں گے جن کی وہ انہیں تعلیم دے رہے ہیں
چنانچہ ابن الوقت کے یہ الفاظ کتنی صداقت کے حامل نکلے: "آپ شائد سمجھتے ہوں
گے کہ یہاں کے انگریز جو چاہتے ہیں کرتے ہیں۔ وہ زمانہ نہ گیا۔ شارپ صاحب
کیا میری ایک تنفس کی وضع کے پیچھے پڑے ہیں ابھی تو انہیں بہت کچھ خلافِ
مزاج دیکھنا اور سننا ہوگا۔ وہ وقت قریب آلگا ہے کہ اس ملک میں سول سروس
کا امتحان ہوا کرے گا کسی ملکی خدمت کے لئے انگریزوں کی تخصیص باقی نہ رہے گی۔
جیسی کہ اب ہے۔ وائسرائے کی کونسل میں برابر کے ہندوستانی ہوں گے اور کوئی
قانون بدون ان کے صلاح مشورہ کے جاری نہ ہو سکے گا۔ غرض انتظامِ ملک میں
ہندوستانی ایسے ہی دخیل ہوں گے جیسے انگلستان میں وہاں کی رعایا۔"

اسی قسم کے خیالات کا اظہار حجۃ الاسلام بھی شارپ سے گفتگو کے دوران
کرتے ہیں اور انیسویں صدی کے اس ناول نگار کی پیشگوئی ۱۹۴۷ء میں اس کی توقعات
بھی بڑھ چڑھ کر پوری ہو گئی۔

نہ صرف ناول کا بلکہ میرے خیال میں غالباً نذیر کے تمام کرداروں سے زیادہ جاندار
اور پرکشش کردار ابن الوقت کا ہے۔ یہ ناول کا مرکزی کردار ہے اور تمام کردار اسی کے گرد
گھومتے ہیں۔ نذیر احمد نے اسے سنوارنے اور ابھارنے میں کافی سے زیادہ محنت اور
کوشش کی ہے۔ "ابن الوقت اپنے وقت کے منتخب تو نہیں البتہ اچھے طلباء میں شمار
کیا جاتا تھا۔ مدرسے کی ساری پڑھائی میں اس کی پسند کی چیز تاریخ تھی اور وہ تاریخ وغیرہ
اپنے ڈھب کی کتابوں کے لئے شاہی کتب خانوں اور اخباروں کے واسطے مطبع سلطانی
کے بلاناغہ حاضر باشوں میں تھا۔ جواب مضمون پر ہر سال ایک نقرئی تمغہ پاتا تھا۔ چھ برس
ابن الوقت مدرسے میں رہا۔ کسی برس اس نے وہ تمغہ انگریزی، عربی، فارسی، سنسکرت
میں کسی کو لینے ہی نہ دیا۔ جب موقع ملتا ابن الوقت پرانی دلی کے کھنڈروں میں تعطیل
کے دنوں کو ضرور صرف کرتا۔ غیر ملک کے لوگ شہر میں آنکلتے تو وہ دوڑ کر ان سے
ملتا اور ان کے ملک کے حالات اور عادات کی تفتیش کرتا۔ اس کا حافظ معلومات

تاریخی کے ذخیرہ سے اس قدر معمور تھا کہ معمولی بات چیت میں واقعاتِ زمانہ گزشتہ سے اکثر اجتہاد کیا کرتا۔ اس کی ذہانت اور قابلیت کا اس سے بھی ثبوت ملتا ہے کہ جب وہ مسٹر نوبل کے ساتھ کھانا کھا کر آتا ہے تو گھر والے اسے کرشان سمجھتے ہیں مگر وہ فوراً قرآن سے جواز دیتا ہے کہ اہلِ کتاب کے ساتھ کھانا کھانا جائز ہے۔

نذیر احمد نے اسے کافی سے زیادہ ذہین اور طباع پیش کیا ہے اور اس زمانے کے شریف زادوں، نجیبوں اور امراء کے بچوں کے مشاغل دیکھتے ہوئے یہ ماننا پڑے گا کہ وہ اپنے وقت کے قابل قدر اور روشن خیال آدمیوں میں سے تھا۔ شائد اس کی اس ذہانت اور قابلیت کی بنا پر ہی اس کے پھوپھا نے کہا تھا: "اس کی حالت خطرناک ہے۔ یہ بڑا ہو کر نہیں معلوم کیا کرے گا۔"

اس کی قابلیت اور بھی مسلّم ہو جاتی ہے جب شارپ اسے تنگ کرنے کے خیال سے اس میں نقص نکالنا چاہتا ہے مگر ناکام رہتا ہے۔ اس کی یہ قابلیت کلکٹری میں خوب چمکتی ہے۔ چنانچہ چیف کمشنر نے سالانہ رپورٹ میں اس کی کارگزاریوں کا شکریہ ادا کیا جوڈیشل کمشنر نے ایک فیصلہ میں اس کی نسبت لکھا کہ اس کی طبیعت کو قانون سے فطری مناسبت ہے فنانشل کے کسی سرکلر کا مسودہ اس سے طلب کیا اور وہ اسی طرح چھا گیا جس طرح ابن الوقت نے لکھا تھا۔ قانونِ شہادت میں ایک دفعہ اس کے اصرار پر بڑھائی گئی۔ کسی صاحب نے کیونکہ میم صاحب متقاضی ہیں ولایت سے ان کا فوٹوگراف منگوایا۔"

اخبار FRIEND OF INDIA نے اسے مسلمانوں کا "مشہور ریفارمر" لکھا۔

ابن الوقت گو بعد میں بقول رائے عامہ کرشان بن کر رہ گیا اور کتاب کے آخری حصہ میں حجۃ الاسلام سے الجھا ہوا وہ ایک "دہریہ" معلوم ہوتا ہے مگر اٹھارہ بیس برس کی عمر تک ابن الوقت کا یہ رنگ رہا جیسے بڑے عابد متشرع مسلمان ہوتے ہیں۔ "وہ فرائض اور مستحبات کا اہتمام رکھتا ہے۔ پانچوں وقت جامع مسجد کی اول جماعت کی تکبیر تحریم ناغہ نہیں ہونے پاتی تھی اور تہجد اور اشراق کے علاوہ تحیۃ المسجد، صلوٰۃ التسبیح، منزل نخل، دلائل الخیرات

حزب البحر اور دعا اجابت اور کتنے ورد و وظائف ۔۔۔۔۔ پھر مدتوں تک ترکِ حیوانات اور چلہ کشی وغیرہ مذہبی ریاضتوں کی زحمت اٹھاتا رہا۔"

لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ وہ پکا مسلمان ہے۔ دراصل اس کے دل میں چند شکوک ہیں۔ یہ تشکیک ہر اس انسان کے ساتھ لازمی ہوتی ہے جو اپنے دماغ سے کام لینے کا عادی ہو۔ ذہین انسان کسی چیز کو بھی اندھی تقلید اور مذہبی میل کی وجہ سے قبول نہیں کر سکتا۔ وہ جب تک ہر نظریہ کو عقلیات کی روشنی میں نہ پرکھ لے وہ اسے قابلِ قبول نظر نہیں آتا۔۔۔۔ اس لئے ابن الوقت کی بے چین طبیعت بعد میں ہندو جوگیوں سنیاسیوں، اہل حدیث یعنی وہابی اور پھر بعد میں انگریز پادریوں کی طرف مرجع ہوتی۔ مگر کسی سے بھی اس کی بے چین طبیعت کو سکون نہ ملا۔ یہ سب کچھ ـــــ یہ اندرونی کش مکش ناول نویس نے واضح اور کھلے الفاظ میں پیش نہیں کی لیکن اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔ اور اس کی یہ متشکلانہ طبیعت، تحقیق اور تفتیش کی عادت اور عقل کی رہبری ایک دن اسے مذہب سے کُلی طور پر باغی بنا دیتی ہے۔

انگریزوں سے وہ بچپن ہی سے ذہنی لحاظ سے متاثر تھا۔ مطالعۂ تاریخ نے اسے قوموں کی پرکھ کے لئے ایک معیار دے دیا تھا۔ اس کے نزدیک "کسی قوم میں سلطنت کا ہونا اس بات کی کافی دلیل ہے کہ اس قوم کے مراسم، عادات، خیالات، افعال، اقوال، حرکات سکنات، یعنی کل حالات فرداً فرداً نہیں تو مجتمعاً ضرور بہتر ہیں۔۔۔۔ سلطنت ایک ضروری اور لازمی نتیجہ ہے قوم کی برتری کا۔" چنانچہ ابن الوقت کو انگریزوں کے ساتھ ایک طرح کی عقیدت تو پہلے سے تھی ہی۔ تین سوا تین مہینے نوبل صاحب کے ساتھ رہ کر اس کے خیالات اور بھی راسخ ہو گئے اور عجب نہیں اسی اثنا میں اس نے تبدیلیٔ وضع کا ارادہ کیا ہو۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اس سلسلہ میں نوبل کی کوششوں کو کافی سے زیادہ دخل ہے۔ اس نے لمبی لمبی بحثیں کر کے دوستوں سے متعارف کرانے کا لالچ دے کر اور ریفارمر بننے کے سبز باغ دکھا کر اسے تبدیلیٔ وضع پر آمادہ کر ہی لیا اور یوں بقول ناول نویس "اونگھتے کو ٹھیلتے کا بہانہ ملا۔" مگر یہ آسان کام نہ تھا کیونکہ رائے عامہ کی نارضامندی، رشتہ داروں کے

قطع تعلق، مذہبی لوگوں کے افتراء کے علاوہ خود انگریزوں میں بھی ایک طبقہ ایسا تھا جو اس کے اس اقدام کو مستحسن نظروں سے نہ دیکھتا تھا۔ ویسے بھی انگریزی تمدن کی بعض پیچیدگیاں ایسی تھیں جن پر قابو پانا کافی سے زیادہ مشکل امر تھا۔ چنانچہ نوبل صاحب کے ہاں پہلی دفعہ میز پر چھری کانٹے سے کھانا کھاتے ہوئے اسے اور قاری دونوں کو ہی اس کام کی مشکلات کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

مگر ابن الوقت کی یہ خاص خصوصیت ہے کہ گو وہ کسی راستے پر جلد نہیں پہنچتا لیکن کسی راستے کو اختیار کرنے کے بعد وہ اس سے پھر نہیں سکتا۔ چنانچہ ابن الوقت نے ۸ مئی ۱۸۵۸ء کو مشرقی وضع کو خیرباد کہا اور مغربی وضع اختیار کر لی اور شہر کی گندگی سے نکل کر باہر بنگلہ کی فضا میں آ گیا اور اس نے جواز یہ نکالا کہ وہ مصلح قوم ہے اور اس کے نزدیک یہ سب عوامی فلاح و بہبود تک ہے۔ لیکن یہ اس کے کردار کا کمزور پہلو ہے۔ کیونکہ اس سے مقصود صرف ذاتی بہبود ہے۔ ورنہ اگر اس کے پیش نظر ریفارم تھی تو وہ یوں عوام سے کٹ کر کوٹھی میں بس جانے، کتے پالنے اور ڈنر کھانے کو پسند نہ کرتا۔ یہاں اس نے صحیح طور پر متوسط طبقہ کی بزدل ذہنیت کی غمازی کی ہے جو ہر کام کو بلند نصب العین کا نام دے کر کرتا۔ جو خود کو ہمیشہ فریب دیتا رہتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یوں دوسرے بھی فریب کھا سکتے ہیں۔ یہی حال ابن الوقت کا ہے۔ اس نے وقت کے تقاضے کے سامنے سر جھکا دیا۔ مگر یہ نہیں تسلیم کیا کہ یہ سب کچھ ذاتی منفعت کے لئے ہے۔

ابن الوقت مزاج کے لحاظ سے بہت متوازن اور رکھ رکھاؤ والا تھا۔ کافی سے زیادہ متین تھا بہت کم لوگوں سے وہ کھل کر بات کرتا تھا۔ اور صرف معدودے چند لوگوں سے۔ اس کی بے تکلفی تھی۔ بلکہ ایک حد تک بات کا روکھا اور کھرا تھا اور اس لئے جیسے جیسے اس کا میل ملاپ اعلیٰ حکام سے بڑھتا گیا۔ جیسے جیسے نوبل صاحب کی نوازشیں اس پر زیادہ ہوتی گئیں۔ ویسے ہی وہ اپنے رشتے داروں، دوستوں، ساتھیوں اور عزیزوں سے کٹتا گیا۔ اکثر لوگ اس سے کام اور سفارشیں کرانا چاہتے۔ مگر وہ فوراً انکار کر دیتا۔ اس لئے اکثر لوگوں کی مخالفت بالکل ذاتی نوعیت کی تھی اور جیسے جیسے طوفانِ مخالفت بڑھتا

گیا توں توں وہ اپنے کالے ہموطنوں سے دور ہوتا گیا اور یہیں یہاں اس کے کردار کے اس پہلو کی داد دینی پڑتی ہے کہ وہ اپنے عزم پر قائم رہتا ہے۔ وہ کسی کی بھی پرواہ نہیں کرتا۔ وہ ایک چٹان کی طرح ہے۔ جس سے طوفانی لہریں ٹکرا ٹکرا کر لوٹ جاتی ہیں۔ مگر بقول ناول نویس "ابن الوقت پرلے درجے کا مستقل مزاج آدمی تھا۔ مشکلات کو دیکھ اور دلیر ہوتا۔

چنانچہ مسلمانوں سے ناامید ہو کر اس نے انگریزوں میں ہر طرح سے گھسنے کی کوشش کی اور نتیجہ یہ نکلا کہ آتے دن ٹی پارٹیاں اور ڈنر دیئے جا رہے ہیں۔ اس کے باورچی کے کھانوں کی دھوم دور دور تک مچی ہوئی ہے۔ اس کے کتے ایک مس صاحبہ کو اتنے پسند آتے ہیں کہ وہ ان سے ایک مدت تک کھیلتی رہتی ہیں۔ اس کا گھوڑا انعام جیت چکا ہے۔ نوکروں کی ایک فوج کی فوج ہے اور فرنیچر کا یہ حال ہے کہ ایک پورے بنگلہ میں اس کی سمائی نہیں ہوتی اور اس کی اپنی یہ حالت ہے کہ اکیلی جان آٹھ کمروں میں نہیں سما سکتی۔ مگر اس کے باوجود اسے ذہنی سکون اور اندرونی اطمینان بالکل میسر نہیں، کیونکہ مسٹر شارپ ایسوں کی اکثریت ہے اور مسٹر نوبل ایسے لوگ کم ہیں۔ یہ تو قرض لے لے کر انگریز دوستوں کی دعوتیں کر رہا ہے۔ خود شراب نہیں پیتا لیکن ان کے لئے بہتر سے بہتر مہیا کر رکھی ہیں۔ لیکن اس کی حساس طبیعت کا بُرا ہوا کہ "میزبانی کی لذتیں" لینے کے بعد اس سے "مہمانی کے ذائقے" کی تلخی برداشت نہ ہو سکتی۔ کیونکہ عموماً ایسا ہوتا کہ انگریز جب دعوتیں دیتے تو اسے مدعو نہ کرتے۔" اور وہ اسے اپنی تذلیل سمجھتا تھا۔ نہ صرف انگریزی سوسائٹی میں بلکہ جی ہی جی میں اپنے نوکروں تک سے شرمندہ رہتا"۔

ایسے حالات ہر انسان کو ناگوار ہوتے ہیں اور خصوصاً ایسے انسان کے لئے جو سب کچھ چھوڑ کر ایک تہذیب کو اپنائے مگر وہاں بھی اسے اچھوت سمجھا جاتے۔ اور اسی لئے وہ عزم جو ہندوستانیوں کے شور و غوغا حجتہ الاسلام کے دلائل اور ساس کی گفتگو سے متزلزل نہ ہو سکا انگریزوں کے اس سلوک سے اس میں لغزش آ جاتی ہے اور جب وہ بخار میں مبتلا ہو کر جذباتی کیفیت میں ہندوستانی کھانوں کے لئے شور مچاتا ہے تو قاری کو اس پر ترس آ جاتا ہے۔

اور آخر صبح کا بھولا شام کو گھر آہی جاتا ہے اور ایک رات وہ ہندوستانی کپڑے پہن کر اپنی ساس سے بھی ملنے چلا آتا ہے۔ گو ناول اس باب میں ختم ہو جاتا ہے اور نذیر احمد یہ کھل کر نہ بتا سکے کہ آگے اس کا ردِ عمل کیا ہوتا ہے۔ مگر پھر بھی ناول اپنی جگہ مکمل ہے کیونکہ اسی سے کم از کم یہ نتیجہ نکل آتا ہے یا نذیر احمد یہ "اخلاقی سبق" دیتے ہیں کہ ہندوستانی انگریزی تہذیب کو اپنا کر خوش نہیں رہ سکتے۔

دراصل ابن الوقت ایک قسم کا انتہا پسند ہے۔ جب وہ مذہب پرست تھا تو انتہائی درجے کا اور جب اس سے بیگانہ ہوا تو بالکل اس سے تعلق ختم کر لیا۔ اسی طرح انگریزی وضع اختیار کی تو صاحبیت کو پورے طور پر اپنے اوپر طاری کر لیا۔

مگر نذیر احمد یہاں اس انتہا پسندی کو پورے طور پر اجاگر نہ کر سکے کیونکہ شارپ اور اس جیسے دوسرے انگریزوں کے طرزِ عمل اور سلوک کا لازمی نتیجہ یہ نکلنا چاہیئے تھا کہ ہرچہ باداباد کے مصداق وہ انگریزی وضع کے خلاف ایک لمحے کو بھی نہ جھکتا۔ یا پھر اگر جھکا تھا تو اسے حسبِ معمول دوسری انتہا تک جانا چاہیئے تھا جہاں وہ عقیدت جو انگریزوں سے اس کے مطالعۂ تاریخ اور نوبل کی صحبت نے پیدا کی تھی ایک بے پایاں نفرت میں تبدیل ہو جانی چاہیئے تھی۔ اور شاید ایسا ہی ہوتا اگر ابن الوقت "مذخولہ گورنمنٹ" نہ ہوتا یا دوسرے لفظوں میں نذیر احمد ڈپٹی نذیر احمد نہ ہوتے۔

اکبر — ایک تجزیاتی مطالعہ

شعرِ اکبر کے تو سُن اے سامع عالی دماغ
قدر کر اے آسماں اس ابرِ گوہر بار کی

۱۸۵۷ء کا غدر ختم ہوتے ہی فضا میں وہ سکون اور ٹھہراؤ سا طاری ہو گیا جو ہر بڑے طوفان کے بعد لازم ہوتا ہے۔ ہندوستان کی بالعموم تمام قوموں اور بالخصوص مسلمانوں پر تو ایسا جمود طاری ہوا کہ گویا ان میں زندگی کی لہر کبھی دوڑی ہی نہ تھی۔ اس جمود سے، جہاں زندگی کے تمام شعبے متاثر ہوتے وہاں ادب بھی اس کے اثر سے نہ بچ سکا۔ کیونکہ ادب تو ہے ہی زندگی کا آئینہ اور زندگی — سیاسیات، معاشیات، عمرانیات وغیرہ سے عبارت ہے اور یہی چیزیں معاشرے کو جنم دیتی ہیں اور اخلاقی اقدار کی تعمیر میں حصہ لیتی ہیں۔ چنانچہ جب زندگی یا بالفاظ دیگر معاشرے میں حرکت کا فقدان ہو تو ادب بے جان ہو جاتا ہے لیکن جب معاشرہ حرکت کی طرف مائل ہو تو ادب اس سے زیادہ تیز اور متحرک ہو جاتا ہے۔

مسلمانوں کو اپنی سینکڑوں سالہ سلطنت کے اجڑ جانے کا غم تھا۔ کل تک وہ ہندوستان کے مالک تھے (گو برائے نام ہی سہی) اور آج غلام۔ گو دوسری قومیں بھی تھیں مگر انہیں اتنا غم نہ تھا۔ کیونکہ وہ تو پہلے بھی غلام ہی تھیں۔

غدر کے بعد انگریزی حکومت نے مسلمانوں کو ہر طرح کی مراعات سے محروم کر دیا۔ کچھ حکومت کے معاندانہ رویے اور کچھ اپنی اکڑ کی وجہ سے مسلمان پستی کے گڑھے میں گرتے ہی چلے گئے۔ اور حکومت کی اعانت سے دوسری قومیں ابھرتی ہی گئیں اور یوں حکومت کی سرپرستی نے

انہیں جلد ہی دفتری مشینوں پر قابض کرا دیا۔ ادھر مسلمان ابھی اسی بحث میں لگے ہوتے تھے کہ ہندوستان اب "دارالحرب" یا "دارالامن"۔

ان حالات میں سرسید نے اپنی اصلاحی تحریک کا آغاز کیا۔ ایک طرف تو انہوں نے "اسبابِ بغاوت ہند" اور "تہذیب الاخلاق" میں مضامین لکھ کر مسلمانوں کی طرف سے حکومت کی بدظنی دور کرنے کی کوشش کی اور دوسری طرف مسلمانوں کو تلقین کی کہ اب گزری ہوئی شان و شوکت کا ماتم فضول ہے۔ انگریزوں کے قدم اب یہاں جم چکے ہیں اور اب حالات سے مقاومت کی بجائے بہتر یہی ہے کہ مفاہمت کر لی جائے۔ اس سلسلہ میں حالیؔ نے بھی سرسید کی ہمنوائی کی۔ "چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی" ان کا "موٹو" تھا۔ سخت مخالفت کے باوجود سرسید اپنے مقصد میں کامیاب رہے —— اور یوں اندھی تقلید نے ایک ایسا انتہا پسند طبقہ پیدا کر دیا جو بالکل مغربی رنگ میں رنگ گیا۔

اس پس منظر ہی میں اکبر کی شاعری کا مطالعہ کرنا مناسب ہوگا۔ ہمیں اکبر کو اس حیثیت سے دیکھنا چاہیئے کہ وہ اپنے ماحول کا ردِ عمل تھے اور اس لحاظ سے اپنے ماحول کے صحیح ترجمان بھی! یہ ایک عالمگیر کلیہ ہے کہ معاشرے کے ہر عمل کا ردِ عمل ضرور ہوتا ہے۔ ان حالات میں ادیب یا شاعر کبھی تو مصلح کے روپ میں اُبھرتا ہے۔ یا ایک لیڈر کی شکل اختیار کرتا ہے اور کبھی کبھی ایک مفکر بھی جنم لیتا ہے۔ جب فرانس میں انسانیت پستی کے انتہائی نقطۂ زوال تک جا پہنچی تو روسو اور والٹیئر نے جنم لیا۔ جب پوپ کے معافی نامے بڑے سے بڑے گنہگار کو جنت کا ٹکٹ دینے لگے تو مارٹن لوتھر پیدا ہوا۔ روس میں زار شاہی کے انتہائی مظالم نے ۱۹۱۷ء کے انقلاب کی آبیاری کی۔ اردو غزل میں بھی دردؔ کے تصوف اور میرؔ و سوداؔ کی شاعری کے ردِ عمل کے طور پر دبستانِ لکھنؤ نے جرأتؔ، رنگینؔ، امانتؔ، رندؔ اور انشاؔ وغیرہ کو جنم دیا پھر ان کی پستی نے غالبؔ اور مومنؔ کو پیدا کیا —— اسی طرح جب مغرب پرستی بڑھ گئی تو اکبرؔ میدان میں آئے۔ ان کا مزاحیہ رنگ بھی حالیؔ کی سنجیدگی کے خلاف ایک ردِ عمل سمجھا جا سکتا ہے۔

اردو میں مزاحیہ شاعری کوئی نئی نہیں ہے۔ اردو کے سب سے پہلے مزاحیہ شاعر میر

جعفر زٹلی (۱۶۵۹ء تا ۱۷۱۳ء) جو اورنگ زیب کے عہد میں تھے اپنے وقت میں اس فن کے امام سمجھے جاتے تھے۔ ان کی عظمت کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ ایک دفعہ بادشاہ نے انہیں لاکھ روپے انعام دیئے۔ اس کے بعد سوؔدا مزاح کے بادشاہ مانے جاتے ہیں اور وہ ہجو گوئی میں تو بدنامی کی حد تک مشہور ہیں۔ انشاؔ نے بھی اس فن میں بڑا نام پیدا کیا اور بھی کئی شاعر ایسے ہیں جنہوں نے مزاح کو اردو ادب میں مسلّم حیثیت دی۔ اکبر اور ان سب میں بنیادی فرق یہ ہے کہ دوسرے شعرا مزاح برائے مزاح کے قائل ہیں اور اکبر مزاح برائے مقصد کے حامی ہیں۔ اس لئے انہوں نے مزاح میں طنز کو سمویا ہے۔ لیکن اکثر لوگ طنز، ہجو اور مزاح میں فرق نہیں کر سکتے۔ اس لئے ضروری ہے کہ پہلے ان کی تعریف کی جائے۔ کسی قوم (یا فرد) کی خرابیوں اور کمزوریوں کو اس طرح اجاگر کرنا کہ لہجے کی لطافت اور جملوں کی روانی ان سے نفرت پیدا کرائے طنز ہے۔ لیکن اس میں سب سے زیادہ ضروری چیز یہ ہے کہ لب و لہجے میں بیزاری، چڑچڑاہٹ اور جھنجھلاہٹ نہ پیدا ہو کیونکہ یہ چیزیں طنز میں زہرناکی پیدا کرتی ہیں جو اس کے اثر کو زائل کرتی ہیں اس لئے لہجے سے لطافت کو ختم نہ کرنا چاہیئے اور طنز جتنی لطیف ہوگی اثر میں اتنی ہی ہمہ گیر ہوگی ــــ طنز نگار کے سامنے ایک اصلاحی مقصد ہوتا ہے جو اسے زہرناکی سے منزّہ رکھتا ہے۔ مگر ہجو کرنے والے کا مقصد اپنے بپھرے ہوئے جذبات کی تسکین ہے۔ اور اسی لئے وہ خالص شخصی اور ذاتی ہوتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعض اوقات کسی ایسی ذات کی ہجو کی جائے جس سے وہ معاشرہ بھی زد میں آ جائے جس سے متعلق شخص کو نشانہ ہجو بنایا جا رہا ہے۔ جیسے سوؔدا کی بعض ہجویات۔ ہجو کے بارے میں آزاد نے اپنے مخصوص انداز میں یوں لکھا:

> "بادشاہوں کو خدا نے اعدا کے لئے تلوار دی
> ہے۔ ملکِ مضامین کے حاکم سوائے قلم کے
> کوئی حربہ نہیں رکھتے۔ اگر چند بوندیں زہرآب
> کی بھی نذر کریں تو اعدائے بد نہاد جارے
> خونِ عزت کے بہانے سے کب چوکیں؟"

تو گویا ہجو محض اس لئے کی جاتی ہے کہ ان "اعدائے بدنہاد" سے بدلہ لے سکیں جو "خون سرت" بہانے کے در پے ہوں۔ اسی لئے ہجو میں تلخی تلخی اور زہرناکی موودہ کامیاب سمجھی جاتی ہے اور رہا مزاح تو وہ محض تفنن کا ذریعہ ہے۔ اس میں ہنسنے والا نفرت یا حقارت سے نہیں ہنستا بلکہ محبت اور دلچسپی سے ہنستا ہے وہ دوسروں کو بھی اپنی ہنسی میں شریک کرتا ہے۔

بہرحال طنز وہ چیز ہے جس سے اکبر نے معاشرہ کی تضحیح چاہی۔ طنز کے بعد ان تمام عناصر کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے جن کی امداد سے انہوں نے اپنے منفرد مزاحیہ اسلوب کی تشکیل کی۔ یہ اس لئے کہ ان کی تفہیم اکبر کے شعری مزاج کو سمجھنے کے مترادف ہے چنانچہ طنز کے بعد دوسری اہم چیز جو ہمیں ان کے کلام میں سب سے نمایاں نظر آتی ہے وہ ہے بعض نمائندہ قسم کے ناموں کا انتخاب۔ اکبر کی پوزیشن کافی نازک تھی، کیونکہ وہ جس تہذیب و تمدن کیخلاف پرچار کرتے ہوئے اس کی برائیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ اس کی حامل حکومت کی وہ "مذکورہ" تھے یہ تو ان کا جذبہ تھا جو کہ ان سے اس قسم کے اشعار کہلواتا تھا۔ ان کے سامنے دو راستے تھے یا تو وہ گورنمنٹ سے ناطہ توڑ کر اس سے الگ ہو جاتے یا قوم کی طرف سے آنکھیں بند کر کے حکومت کے کاسہ لیس بن کر رہ جاتے۔ لیکن وہ معمولی حیثیت سے ترقی کر کے اچھی پوزیشن پر آگئے تھے اور یہاں سے محض وہ اپنے نظریات کی بنا پر اپنے عہدے کو لات نہ مار سکتے تھے۔ اس لئے انہوں نے جن طبقات کے خلاف لکھا ان کے لئے انہوں نے چند نمائندہ قسم کے نام چنے۔ مثلاً شیخ۔ مس۔ بیگم۔ بدھو۔ مرزا...... گائے، ٹٹو، اونٹ چھکڑا وغیرہ۔ یہ تمام الفاظ کسی نہ کسی طبقے کے نمائندہ ہیں۔ اور سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اشعار میں ان کا مقام سمجھنے کے لئے کوئی دشواری نہیں پیدا ہوتی۔ یہ سب علامتی نام ہیں مثلاً:

سدھاریں شیخ کعبے کو ہم انگلستان دیکھیں گے
خدا کا گھر وہ دیکھیں ہم خدا کی شان دیکھیں گے

شیخ جی کونسل کے دوٹر ہو گئے — لیجئے چھکڑے سے موٹر ہو گئے۔
ہر چند کہ مِس کا لونڈر بھی بہت خوب — بیگم کا مگر عطرِ حنا اور ہی کچھ ہے

"اولڈ" مرزا ہر طرف بدنام ہیں — "ینگ" بدھو وارثِ اسلام ہیں

مندرجہ بالا مثالوں میں کہیں بھی ان الفاظ کی وجہ سے الجھن نہیں محسوس ہوتی۔ بلکہ ایک گونہ لطف ہی پیدا ہو گیا ہے۔ تیسری چیز جو ہمیں کافی نمایاں نظر آتی ہے وہ ان کے اشعار میں انگریزی الفاظ کا بے تکلف استعمال ہے۔ انگریزی الفاظ کا استعمال ان کے یہاں کوئی نیا نہیں۔ حالی، آزاد اور سرسید کی تحریروں میں بھی عام انگریزی الفاظ ملتے ہیں۔ مگر اکبر کا انداز ان سے جدا ہے اور انہوں نے طنزاً انہیں استعمال کیا۔ تعلیم یافتہ اصحاب کی زبان بہت بگڑ چکی تھی اور ان کی اردو انگریزی سے ملی جلی زبان اس وقت کے لوگوں کو عجیب معلوم ہوتی تھی چنانچہ ملا رموزی کی گلابی اردو اور نواب آزاد کے وہ مزاحیہ خطوط جو، مائی ڈیر بابا اور مائی ڈیر بیگم کے نام سے ہیں وہ اسی رجحان پر طنز کرتے ہیں۔ اس لئے اکبر نے جب ایسے اصحاب کی تصویر کشی کی تو واقعیت کا رنگ بھرنے کے لئے انگریزی الفاظ جا بجا استعمال کئے ہیں۔ ان سے کہیں دلچسپ قافیے تراشے تو کہیں طنز مزاح کا کام لیا ہے۔ چند مثالیں انگریزی الفاظ کی اثر انگیزی دکھانے کو کافی ہیں:

گو کہ وہ کھاتے پڈنگ اور کیک ہیں — پھر بھی سیدھے ہیں نہایت نیک ہیں
جب میں کہتا ہوں کہ گیومی کس ڈیئر[1] — سرجھکا کے کہتے یومے ٹیک[2] ہیں
زندگی اور قیامت میں ریلیشن سمجھو — اس کو کالج اور اسے کانوکیشن سمجھو
دیکھتے تھے جو بزرگ قدم پھونک پھونک کر — خوگر ہوئے ہیں لیپ کے اسکوپ کے جمپ کے

ایک اور چیز جو ان کے یہاں خاص طور پر نظر آتی ہے وہ ہے دوسرے شعرا پہ تضمین۔ اکبر اس کے موجد نہیں۔ کیونکہ اساتذہ کے کلام پر تضمین ہوتی رہی ہے۔ لیکن اکبر کے یہاں

---

[1] GIVE ME KISS DEAR

[2] YOU MAY TAKE

تضمین کی جو معنویت ہے وہ انہیں دیگر شعرا سے ممتاز کرتی ہے۔ انہوں نے اس سے بھی طنز کا کام لیا ہے جبکہ دوسرے شعرا کو یا تو شاگردانہ عقیدت کا اظہار ملحوظ ہوتا ورنہ پھر اس سے طبیعت کا زور دکھانا مقصود ہوتا۔ اقبال نے بھی اکثر فارسی شعرا پر تضمین کی ہے اور انہوں نے بھی تضمین کو ایک نئے ڈھنگ سے استعمال کیا۔ کیونکہ تضمین ان کے یہاں دلیل کی حیثیت رکھتی ہے اور اکثر جگہ انہوں نے اسے نظم کے آخر میں بطور دلیل کے برتا ہے اکبر نے اس سلسلے میں زیادہ تر مشہور عام اشعار یا مصرعوں کو لیا ہے۔ ایک ٹکڑا دیکھئے:

ہوئی جو مجھ سے یہ فرمائش بت طناز | کہ فن شعر میں تو آج ہے بہت ممتاز
لگا دے ایسا کوئی مصرع حسین و نفیس | "زمانہ با تو نہ سازد تو با زمانہ بساز"
کہا یہ میں نے کہ ہے قید حسن و خوبی کی | تو سن یہ شعر نشاط آور و نگاہ نواز
پہن لے سایۂ میری جاں اتار کر پشواز | "زمانہ با تو نہ سازد تو با زمانہ بساز"

اسی طرح مولانا روم کے شعر پر بھی تضمین کی ہے:

در پس ہر گریہ آخر خندہ ایست | بعد ہر اسپیچ" آخر چندہ ایست
یاد دار ایں قول مولانائے روم | مرد آخر بیں مبارک بندہ ایست

مزاح پیدا کرنے کے لئے انہوں نے قدیم اساتذہ کے اشعار بگاڑنے سے بھی گریز نہ کیا اور پھر اشعار ایسے لئے ہیں جو مشہور زمانہ تھے اور جن سے ہر ایک لطف لے چکا تھا۔ ذرا ان اشعار پر نظر ڈالیں اور دیکھیں کہ اکبر کی ذہانت نے ان اشعار کو کیسے نئے مطالب دے دیئے ہیں:

تجھ کو کیا کسی کی ہوا نے فدائے گل | مجھ کو کیا کسی کی ہوا نے فدائے قوم
آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں | تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے قوم

ابھی انجن گیا ہے اس طرف سے　　کہے دیتی ہے تاریکی ہوا کی

عمر گزری ہے اسی بزم کی طرّاری میں　　دوسری پشت ہے چندے کی طلبگاری میں

اسی طرح ایک جگہ سعدی کے اس مصرع کو "چہ بر تخت مردن چہ بر روئے خاک" یوں استعمال کیا ہے۔

چو مشٹر نہ باشد و نٹر امیہمان　　چہ بر روئے خوردن چہ بر میز خواں

اکبرؔ کی مزاح نگاری کا ایک اور عنصر بھی قابل ذکر ہے اور وہ ہے الفاظ تراشی۔ انہوں نے اپنے مقصد کی وضاحت کے لئے بعض نئی نئی ترکیبیں بنائی ہیں۔ یہ ان سے پہلے بھی اردو ادب میں مروج تھیں۔ ہر وہ ادیب جو ایک خاص مسلک کا پابند اور ایک مخصوص طرزِ فکر کا ترجمان ہو تو اسے اپنے خیالات کے اظہار کے لئے کئی دفعہ موزوں الفاظ نہیں ملتے اس لئے اسے نئے نئے الفاظ تراشنے پڑتے ہیں اور یہی چیزیں بعد میں محاورات، اصطلاحات اور ضرب الامثال کی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں۔ اکبرؔ بھی کیونکہ ایک مخصوص مسلک کے پابند ہیں اور ایک مخصوص لے میں گیت گانے کے عادی۔ اسی لئے انہوں نے "شاہدِ معنیٰ" کو ظرافت کا لحاف" پہنایا ہے۔ انہوں نے بھی نئی تراکیب وضع کیں اور نئے نئے الفاظ تراشے، چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

صاف کہتا ہوں رہیں خوش یا ناخوش مولوی　　آسماں اب چاہتا ہے مولوی کُش مولوی

اونچے ہیں رذیل اور ہیں زیر شریف　　قسمت کا دیکھئے یہ پھیر شریف

قومی مجلس میں اب سخن فہم ہیں کم　　دربار میں گرچہ ہیں گزٹ فہم بہت

یاں تو بریانی کے افسانوں سے دل بریاں ہے　　بابو ہی اچھے کہ ان کو ہے فقط بھات سے کام

پتھر کے بدلے اب تو وہ حرم ٹوٹنے لگا　　محمودِ بت شکن تھا برہمن شکن ہیں آپ

اور آخر میں ان کی ایک اور چیز کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ وہ ہے عجیب و غریب قوافی کا استعمال۔ جو میر جعفر زٹلی سے لے کر ہر مزاح پسند شاعر کے ہاں مل سکتا ہے۔ لیکن ان سب نے ان سے محض "مزاح" کا کام لیا ہے۔ اس سے زیادہ بلند مقصد ان کے پیش نظر نہ تھا۔ مگر اکبرؔ نے ایک بلند مقصد اپنے سامنے رکھا تھا۔ اسی لئے ان کے قافیوں سے ہمارے دل پر مزاحیہ انبساط کم طاری ہوتا ہے اور وہ اثر زیادہ پیدا ہوتا ہے جو طنز سے لازمی ہوتا ہے۔ یہ اثر ہی تو اکبرؔ کی شاعری کی جان ہے۔ انہوں نے وعظ کے جوشاندے کی بجائے لوگوں کو کھٹی میٹھی گولیاں دیں ——— اور ایسی ہی چند کھٹی میٹھی گولیاں میں پیش کرتا ہوں:

یا امی ٹیشن[1] کے صدقے چائے دودھ اور کھانڈ لے　٭　یا ایجی ٹیشن[2] کے بدلے تو چلا جا مانڈلے

ہوا ہوں میں منخنی نہایت دبا رہا ہے فلک کا غمزہ

عرب تصرف کرے تو شاید الف کی صورت میں آئے ہمزہ

دیکھ کے اب باضابطہ بھپکی　　دنیا آپ کی جانب لپکی

آپ نے سب کی دولت ہپ کی　　بزم جمالی خالی گپ کی!

مندرجہ بالا عناصر سے اکبرؔ کی شاعری کی تعمیر ہوتی ہے۔ آج اکبرؔ کو رجعت پسند کہہ کر ٹھکرایا نہیں جا سکتا۔ اکبرؔ وقت کا تقاضا تھا اور اسے زمانے نے جنم دیا۔ آج اپنی اکثر برائیوں کو ہم مغرب سے منسوب کر رہے ہیں اور اکبرؔ وہ پہلا شاعر ہے جس نے ہمیں اس طرف متوجہ کیا۔ یہ صحیح ہے کہ اکبرؔ کے یہاں ہمیں کوئی پیغام نہیں ملتا لیکن اس سے ان کی قدر و قیمت گھٹتی نہیں۔

— اور یہ ہیں وہ عناصر جن سے اکبرؔ کے اسلوب اور شاعرانہ مزاج کی تشکیل ہوئی اور

---

[1] IMMITATION　　[2] AGITATION

ان ہی کی روشنی میں اکبر کی شاعری کا جائزہ لیا جاسکتا ہے۔

لیکن شروع ہی میں یہ امر واضح رہے کہ بعض ادیب ایسے ہوتے ہیں جن کے آئینہ میں تمام دنیا کا عکس نظر آجاتا ہے اور جن کی تخلیقات زمانہ کی قیود کو توڑ کر زمان و مکان سے بلند درجہ اختیار کر لیتی ہیں مگر ایسے ادیب معدودے چند ہیں اور ان کے نام انگلیوں پر گنے جاسکتے ہیں۔

اکبر کا کلام اتنا ہمہ گیر نہیں کہ وہ دنیا بھر کو محیط کر سکے۔ ہمیں ان کے ہاں مقامی رنگ نظر آتا ہے جو ان کے ماحول، تہذیب اور معاشرے سے مستعار لیا گیا ہے۔ اکبر کے زمانہ میں سرسید کی کوششیں بار آور ثابت ہو چکی تھیں اور اب مسلمان انگریزوں سے متنفر نہ تھے۔ وہ نہ صرف مغربی تعلیم ہی حاصل کر رہے تھے بلکہ مغربی تہذیب کی دوسری باتوں کو بھی اپنائے جارہے تھے۔ اور وہی مسلمان جو آغاز میں سرسید پر کفر کے فتوے لگا رہے تھے اب ہر لحاظ سے رنگِ مغرب میں رنگے جارہے تھے اور یوں سوسائٹی میں آہستہ آہستہ ایک نیا طبقہ ابھر رہا تھا۔ یہ تعلیم یافتہ لوگوں کا طبقہ تھا جو اپنے ہاں کی ہر چیز کو مغربی عینک سے دیکھتے تھے اور پھر جب وہ لندن کے معیار پر پوری نہ اترتی تو بیزاری کا اظہار کرتے۔ وہ مغربی نظریات کو قبول کر رہے تھے اور مشرقی روایات سے باغی ہوتے جارہے تھے۔ یہ طبقہ اپنے انگریز آقا کی طرح اپنے ہم وطنوں سے بیزار تھا اور انہیں ایک عجیب قسم کے احساس برتری نے گھیر رکھا تھا۔ ایسے میں اکبر نے اپنے قلم کو جنبش دی اور اس طبقہ کے خلاف مزاحیہ اور طنزیہ اشعار کا تانتا باندھ دیا اور شاید ہی اس سوسائٹی کا کوئی ایسا گوشہ ہو جو اکبر کی تیز نگاہ سے بچ سکا۔ انہوں نے ہر جگہ اس طبقہ کی انتہا پسندی اور مغرب پرستی سے بیزاری کا اظہار کیا ہے اور اسی وجہ سے ایک عام خیال پیدا ہو گیا ہے کہ اکبر ترقی کا مخالف اور ماضی پرست تھا۔ لیکن یہ بہتان ہے۔ یہ تسلیم کہ انہیں اپنے ماضی سے محبت تھی اور قدیم روایات سے پیار!

البتہ یہ ہے کہ اکبر کی فطرت میں اتنی لچک نہ تھی کہ زمانہ انہیں جس ساغر میں ڈھالے وہ اسی میں بادۂ ناب کی طرح ڈھل جائیں اپنی فطرت کی سختی کو انہوں نے کئی

جگہ بڑے دل کش انداز میں بیان کیا ہے ۔ ایک جگہ کہتے ہیں :

پختہ طبعوں پہ نہیں ہوتا حوادث کا اثر

کوہساروں میں نشانِ نقشِ پا ملتا نہیں

اس شعر میں انہوں نے اپنی فطرت کی سختی کو بڑے اچھے انداز سے ظاہر کر دیا ہے اور اسی لئے وہ اپنے مسلک کو یوں بیان کرتے ہیں :

تائیدِ وضعِ ملت و دیں کی کر دں گا میں　　اہلِ زمانہ لاکھ ہنسیں مجھ غریب پر

اکبر پر ایک الزام اور بھی ہے وہ یہ کہ وہ سر سید کے مخالف تھے ۔ لیکن یہ غلط ہے وہ بنیادی طور پر سر سید کے مشن سے متفق تھے کیونکہ سر سید کا مقصد یہی تھا کہ مسلمانوں کے دل سے احساس کمتری کو دور کر کے انہیں نئی روشنی سے روشناس کرایا جائے ۔ انہیں نئے علوم کی تعلیم دلائی جائے تاکہ وہ موجودہ تقاضوں کو سمجھ سکیں اور سرکاری ملازمتیں حاصل کریں تاکہ ایک طرف تو وہ حکومت کی نظروں میں امتیاز حاصل کر سکیں اور دوسرے قومی ترقی میں حصہ لے سکیں اور یہ ایسی باتیں ہیں کہ ان سے اکبر کیا کوئی بھی اختلاف نہ کر سکتا تھا (یہ دوسری بات ہے کہ سر سید کی مخالفت بےحد کی گئی) ۔

اکبر کو سر سید کے مشن کی بعض جزئیات سے اختلاف تھا اور انہوں نے اس کا اظہار کرنے میں کبھی جھجک نہ محسوس کی لیکن ویسے وہ سر سید کو اچھا سمجھتے تھے اور سر سید کے طریق کار اور مشن کو پسند کرتے تھے ۔ چنانچہ اس کا انہوں نے اکثر جگہ اظہار کیا ہے مثلاً ایک شعر میں کہتے ہیں :

ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سید کام کرتا ہے

نہ بھولو فرق جو ہے کہنے والے کرنے والے میں

ایک لحاظ سے اکبر کا مضمون واعظانہ ہے ۔ کیونکہ وہ تو زمانہ کی بے راہرویوں کے خلاف احتجاج کرتے نظر آتے ہیں ۔ یہاں اکبر کی دور اندیشی کی داد دینی پڑتی ہے کہ اس نے اپنے واعظانہ مضمون کے لئے واعظانہ اسلوب نہ چنا ۔ بلکہ مزاحیہ اور طنزیہ رنگ اختیار کیا ۔

اکبر کے ماحول کا بنظرِ غائر مطالعہ کریں تو دیکھتے ہیں کہ منازلِ ارتقا میں سوسائٹی اس درجہ تک جا پہنچی تھی۔ جہاں خرابیوں کے لئے طنز کے نشتر زیادہ بہتر ہوتے ہیں اور ویسے بھی اکبر کی پوزیشن بڑی نازک تھی کیونکہ وہ خود سرکاری ملازم تھے اور گورنمنٹ کے خلاف وہ کھل کر نہ لکھ سکتے تھے اور اس کا تجربہ وہ حاصل کر چکے تھے۔ انہوں نے بلوۂ کانپور اور جنگِ عظیم کے متعلق بعض اشعار لکھے جن پر انہیں فوراً تنبیہہ کر دی گئی۔

ان کے دل میں وطن اور اہلِ وطن کے لئے بہت تڑپ تھی مگر اپنے حالات سے مجبور تھے اور سب سے بڑی مجبوری ان کی ملازمت تھی۔ اور ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

مدخولۂ گورنمنٹ اکبرؔ اگر نہ ہوتا ‌ ‌ ‌ ‌ اس کو بھی آپ پاتے گاندھی کی گوپیوں میں

اور اسی لئے انہوں نے ظرافت کی نقاب کو اوڑھنا پسند کیا۔ لیکن ان کی ظرافت کو محض ظرافت ہی نہ سمجھا جائے۔ کیونکہ اس ظرافت کو اختیار کرنے کی وجہ بھی بڑے دلنشیں انداز سے بیان کی ہے۔ یعنی:

سرد ہے موسم ہوائیں چل رہی ہیں برفبار ‌ ‌ ‌ ‌ شاہدِ معنی نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف

اور جتنا ظرافت سے انہوں نے کام لیا ہے شاید ہی کسی نے لیا ہو۔ کیونکہ وہ اس بات کو جانتے تھے کہ:

بارِ خاطر ہو تو واعظ کا بھی ارشاد بُرا ‌ ‌ ‌ ‌ دل کو بھا جائے تو اکبر کی خرافات اچھی

اسی "خرافات" کو انہوں نے اس خوبصورت طریقہ سے پیش کیا ہے کہ بے اختیار منہ سے واہ نکل جاتی ہے۔ انہوں نے ایسے ایسے سنجیدہ مضامین جو دفتروں کے طالب تھے چٹکلوں میں بیان کر دیئے ہیں۔ چند اشعار درج ذیل ہیں۔ ان سے اندازہ ہو جائے گا کہ "شاہدِ معنی" کو "ظرافت کا لحاف" اوڑھانے کے بعد انہوں نے اس پر کیسے کیسے گل بوٹے بنائے جن کی شکلیں تو شاعر کے دماغ کی تخلیق ہیں۔ لیکن خوشبو ماحول کی ہے:

دخترِ رز نے اٹھا رکھی ہے آفت سر پر ‌ ‌ ‌ ‌ خیریت گزری کہ انگور کے بیٹا نہ ہوا

اکبر دبے نہیں کسی سلطان کی فوج سے ‌ ‌ ‌ ‌ لیکن شہید ہو گئے بیگم کی نوج سے

کچھ الہ آباد میں ساماں نہیں بہبود کے　　　یاں دھرا کیا ہے بجز اکبر کے اور امرود کے

انہیں شوقِ عبادت بھی ہے اور گانے کی عادت بھی
نکلتی ہیں دعائیں ان کے منہ سے ٹھمریاں ہو کر!

حقیقی اور مجازی شاعری میں فرق ہے اتنا　　　کہ یہ جامے سے باہر ہے وہ پاجامے سے باہر ہے

بتائیں ہم تمہیں مرنے کے بعد کیا ہوگا　　　پلاؤ کھائیں گے احباب فاتحہ ہوگا

انہوں نے اپنے اشعار میں جس چیز کو غالباً سب سے زیادہ نشانۂ ملامت بنایا وہ فیشن پرستی ہے جس کی کئی جگہ طنزیہ انداز میں مذمت ملتی ہے۔ مثلاً ایک جگہ لیلےٰ اور مجنوں کی مثال دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

لیلیٰ نے سایہ پہنا مجنوں نے کوٹ پہنا　　　ٹوکا جو میں نے بولے بس بس خموش رہنا
حسن و جنوں بدستور اپنی جگہ ہیں لیکن　　　بے لطف بجز مستی فیشن کے ساتھ بہنا

فیشن پرستی کی مخالفت انہوں نے صرف اس لئے نہیں کی کہ وہ مغرب کے اثر سے آتی ہیں بلکہ انہوں نے اس کی مخالفت کی وجہ ولائل سے بیان کی ہے اور اس سلسلے میں سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ وہ ہندوستانیوں کو اس قابل ہی نہیں سمجھتے کہ وہ انگریزی آداب معاشرت اختیار کر سکیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہر قوم کی تہذیب اور کلچر اسی کیلئے موزوں و مناسب ہوتا ہے کیونکہ کسی قوم اور ملک کے تہذیب و تمدن کی تعمیر میں اس ملک کے جغرافیائی اور تاریخی حالات کا بہت اثر ہوتا ہے اور اسی لئے وہ چاہتے ہیں کہ ہر ملک کی تہذیب اسی کے لئے ہونی چاہیئے دوسروں کو اس سے احتراز لازمی ہے اور اس خیال کو انہوں نے کئی جگہ اپنے اشعار میں ظاہر کیا ہے۔ چند مثالیں دیکھیں:

ہر چند کہ کوٹ بھی ہے پتلون بھی ہے　　　بنگلہ بھی ہے پاٹ بھی ہے صابون بھی ہے
لیکن یہ تجھ سے پوچھتا ہوں اے ہندی!　　　یورپ کا تری رگوں میں کچھ خون بھی ہے

بہت شوق انگریز بننے کا ہے تو چہرے پہ اپنے الگٹ کیجئے

واہ کیا سج رہی ہے مرے بھولے کی شکل لوسے کی ہیٹ سولے کی

فیشن پرستی کی مخالفت کی دوسری وجہ ہے انتہاپسندی!

اکبر اس انتہاپسندی کے سخت مخالف ہیں کیونکہ وہ ہر معاملہ میں انتہاپسندی کو معاشرے کے لئے مضر تصور کرتے ہیں۔ اسی لئے انہوں نے جب انتہاپسندوں پر حملہ کیا تو ان کے قلم میں تیزی اور طنز میں زہرناکی شامل ہو گئی، حالانکہ ان کے طنز میں تلخی کا عنصر عموماً کم ہی ہوتا تھا۔ چند اشعار سنیئے:

کیونکر کہیں کہ طرزِ عمل ان کا ٹھیک ہے جب عید میں بجائے سویوں کے کیک ہے

ہوئے اس قدر مہذب کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا کٹی عمر ہوٹلوں میں مرے ہسپتال جاکر

رقیبوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں،

اور اس فیشن پرستی کا جو نتیجہ نکلا اسے یوں ظاہر کیا ہے:

طفل میں بو آئے کیا ماں باپ کے اطوار کی

دودھ تو ڈبے کا ہے تعلیم ہے سرکار کی

گو زمانہ مغرب پرستی کے سیلاب میں بہہ رہا تھا لیکن اکبر خود کو "پختہ طبعوں" میں شمار کرتے تھے اور پختہ طبعوں پر حوادث کا اثر نہیں ہوتا اس لئے وہ اپنی وضع پر قائم رہے انہیں اس بات میں خوشی نہیں محسوس ہوتی کہ مسلمان مادی ترقی کر رہے ہیں کیونکہ وہ دیکھ رہے تھے کہ مسلمانوں نے دین کو بھلا دیا۔ اسی لئے کہتے ہیں:

نماز ہے نہ روزہ نہ زکوٰۃ ہے نہ حج ہے تو پھر اس کی کیا خوشی ہے کوئی جج کوئی جج ہے

اور ان کے ایسے اشعار تو بے شمار ہیں جن میں انہوں نے اپنی پرانی وضع کو مرغوب قرار دیا ہے۔ کیونکہ انہوں نے تو پہلے ہی کہہ دیا تھا کہ:

تائید و منع ملت و دیں کی کرد وں گا ئیں

اسی لئے انہوں نے زمانہ کی ترقی کے باوجود ایسے اشعار کہے کہ:

تم بیبیوں کو میم بناتے ہو آج کل — کیا غم جو ہیں نے میم کو بی بی بنا لیا

مرا ٹوز یادہ مشرقی ہے شیخ صاحب سے — کہ وہ موٹر پہ چڑھتے ہیں یہ موٹر سے بھڑکتا ہے

فیشن کے بعد دوسری چیز جس کی انہوں نے سخت مخالفت کی وہ ہے فرنگی تعلیم۔ اور یہ ہے بھی حقیقت کہ مغرب نے ہمارے معاشرے کی رگوں میں جو زہر داخل کیا وہ تعلیم کے سرینج کے ذریعے ہی سے ممکن ہوا اور اسی لئے اقبال بھی اس کے مخالف تھے اکبر نے مغربی تعلیم کی مخالفت اس لئے نہیں کی تھی کہ وہ مغربی ہے (اور اکبر کو ہر مغربی چیز سے نفرت نہیں ۔۔ جیسے کہ سمجھا جاتا ہے) بلکہ انہوں نے اس لئے اس کی مذمت کی کہ یہ نوجوانوں کو نوجوان نہیں بناتی بلکہ ان کے اخلاق خراب کرتی ہے اور اس سلسلے میں اکبر اور اقبال پر ہی کیا منحصر ہے۔ ہر باشعور ادیب نے مغربی تعلیم کے برے اثرات کی مخالفت کی ہے چنانچہ حالی نے بھی اپنی مزاحیہ لغت (غیر مطبوعہ اور نامکمل) میں یونیورسٹی[1] کو کلرک سازی کا کارخانہ کہا تھا۔ چنانچہ اکبر کہتا ہے:

تعلیم جو دی جاتی ہے ہمیں وہ کیا ہے فقط بازاری ہے

جو عقل سکھائی جاتی ہے وہ کیا ہے فقط سرکاری ہے

اس سلسلے میں اکبر اور اقبال کے خیالات میں ایک حد تک مماثلت پائی جاتی ہے دونوں مغربی تعلیم کی مخالفت کی سب سے بڑی وجہ یہ قرار دیتے ہیں کہ وہ کلرک پیدا کرتی ہے جب کہ تعلیم سے ایسے کامل انسان پیدا ہونے چاہیئں جن کے ذریعے معاشرے کی خرابیاں دور کی جاسکیں نہ کہ وہ اس میں مزید اضافہ کا باعث بنیں۔ اور اسی لئے دونوں کے تعلیم پہ اشعار ایک دوسرے سے بہت ملتے ہیں۔ مثلاً اقبال یہ کہتا ہے:

عصر حاضر ملک الموت ہے تیرا جس نے — قبض کی روح تری دے کے تجھے فکر معاش

تو اکبر اسی چیز کو یوں بیان کرتا ہے:

---

[1] یادگار حالی از صالحہ عابد حسین۔

یہ بات تو کھری ہے ہرگز نہیں ہے کھوٹی
عربی میں نظم ملت بی اے میں فقط روٹی

اور اس کا نتیجہ جو نکلا وہ یہ ہے:

کالج میں دھوم مچ رہی ہے پاس پاس کی　　　عہدوں سے آ رہی ہے صدا دُور دُور کی

ان کی شاعری کا مجموعی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو اکبر، ۱۸۵۷ء کے بعد کی شکست خوردہ مسلم ذہنیت کی علامت سمجھے جا سکتے ہیں جسے ماضی سے لگاؤ تھا اور جو ہر قیمت پر اپنی تمدنی اقدار کے تحفظ کی خواہاں۔ اکبر اپنے عہد کی پیداوار ہی نہیں بلکہ اس کے ترجمان بھی ہیں۔ ان کے ہاں مغرب سے آنے والے جدید اثرات کو شک و شبہ ہی نہیں بلکہ خوف کی نگاہ سے بھی دیکھا جاتا ہے۔ یہ انداز نظر انگریزوں سے شکست کے اس نفسیاتی خوف کا پیدا کردہ ہے جس کے باعث مسلم قوم اس وقت دروں بینی کی شکار ہو کر قدیم اقدار کی بقا اور ماضی کے خول میں مقید رہنے ہی میں عافیت دیکھ رہی تھی۔ اس وقت کیونکہ عملی لحاظ سے اور تو کچھ ہو نہ سکتا تھا اس لئے اس نئی نسل کو نشانۂ تنقید بلکہ ہدف ملامت بنایا جا رہا تھا جو سرسید کے زیر اثر انگریزی تعلیم اور انگریزی ملازمت کے ذریعے مغربی اثرات جذب کر کے ایک طرح سے "ابن الوقت" کا روپ دھار رہی تھی۔ اکبر کی سوچ کیونکہ سطحی تھی اور ملکی، ملی مسائل پر گہری نگاہ نہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک خاص طرح کی جذباتیت بھی تھی۔ اس لئے ان اثرات کی تنقیص اور سرسید کی مخالفت میں ان کا انداز "اودھ پنچ" کے دیگر قلمکاروں سے خیالات کے لحاظ سے منفرد نہ ہو سکا۔ اکبر تو خیر پھر بھی بعد میں سرسید تحریک کے مثبت نتائج کے کچھ قائل ہو بھی گئے تھے لیکن دیگر معاصرین پھر بھی اپنی "صراط مستقیم" سے نہ ہٹے۔

جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے اکبر ان شاعروں میں سے نہیں جن کے ہاں آفاقیت ملتی ہے۔ وہ خالص مسلمان آدمی تھے اور اپنے محدود جغرافیائی حلقہ اور قومیت سے بلند ہو کر اشیاء اور وقوعات کو ان کے اصلی تناظر میں دیکھنا ان کے بس کا روگ نہ تھا۔ اعلیٰ تخلیقی شعور کے باوجود بھی وہ اس ژرف نگاہی سے محروم ہیں جو حال اور مستقبل کو ملانے والے

غیر مرئی روالبطہ کو محسوس ہی نہیں کر سکتی بلکہ ان کے تجزیہ سے اپنے افکار کو مستقبل کے لئے اشاریہ بھی بنا سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے حال میں وقوع پذیر ہونے والے ان تغیرّات کو مستقبل کے اندازِ نو کے لئے اشاریہ نہ سمجھا۔ بلکہ انہیں اپنی قوم کے عظیم ماضی اور شاندار تاریخ کی توہین جانا۔ اسی لئے تو دو تمدنوں کے ٹکراؤ سے جنم لینے والی کش مکش کو وہ عالمگیر سطح پر نہ محسوس کر سکے اور نہ ہی اسے کسی عظیم تخلیق کے لئے موضوع بنا پائے۔

مذہب ان کے لئے کسی مثبت قوت یا عمل کی ترغیب کا منبع نہیں بلکہ وہ محض چند رسوم اور قواعد کا نام ہے اور اگر ان شعائر کی پابندی ہوتی رہے تو وہ مطمئن ہیں۔ وہ ماضی کے معایئر کی شکست اور اقدار کی ریخت کا ماتم تو کرتے ہیں لیکن خود ان کے غیر جذباتی تجزیہ سے قاصر ہیں ان کے نزدیک ماضی کی کیونکہ ہر چیز اچھی تھی اور مشرقی روحانیت (تصوف ؟) روشنی کا مینار — اس لئے بدلتے حالات میں ان ہی کی تلاش ہے۔

اقبال کیونکہ ان سے زیادہ گہری نگاہ، تاریخی شعور رکھنے کے ساتھ ساتھ مذہب کی فلسفیانہ حیثیت کو بھی سمجھتے تھے اس لئے وہ "رسم اذان" اور "روح بلالی" میں امتیاز کرتے ہوئے یہ کہہ سکے:

ملّا کی اذاں اور، مجاہد کی اذاں اور

تاہم اکبر کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ مزاح نگاری کے منفرد انداز اور شگفتہ طنز کے علاوہ مغرب کی مخالفت میں انہیں بلاشبہ اقبال کا پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ ہر چند کہ ان کے اشعار اقبال الیسی حکیمانہ ژرف نگاہی سے عاری ہیں لیکن اس کے باوجود اکبر کی اہمیت یوں اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ خود اقبال نے ان کا رنگِ سخن اپنانے کی کوشش کی "بانگ درا" کا ظریفانہ کلام اکبر ہی کے تتبع میں لکھا ہے ویسے بھی اقبال کی ان کے متعلق بہت اچھی رائے تھی۔

اکبر نے خود کہا تھا:

نگاہیں کاملوں پر پڑ ہی جاتی ہیں زمانے کی
کہیں چھپتا ہے اکبر پھول پتوں میں نہاں ہو کر

ڈاکٹر سلیم اختر کی کتابیں

تنقید:

اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ
ادب اور لاشعور
تنقیدی دبستان (دوسرا ایڈیش
افسانہ: حقیقت سے علامت تک
نگاہ اور نقطے (دوسرا ایڈیش
ادب اور کلچر
تنقید اور تاریخ ادب (کتابیات)
"باغ و بہار" کا تنقیدی اور تحقیقی مطا

ناولٹ:

ضبط کی دیوار

طنز:

کلام نرم و نازک

نفسیات:

تین بڑے نفسیات دان
سستائیے اور تازہ دم رہیے
روزانہ چوبیس گھنٹے کیسے زندہ رہا

اقبالیات:

اقبال کا نفسیاتی مطالعہ
اقبال ـــ ممدوحِ عالم
اقبالیات کے نقوش
اقبال کا ادبی نصب العین
فکرِ اقبال کا تعارف
فکرِ اقبال کے منور گوشے
اقبال ـــ شاعرِ صد رنگ

Scanned by CamScanner